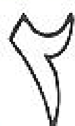
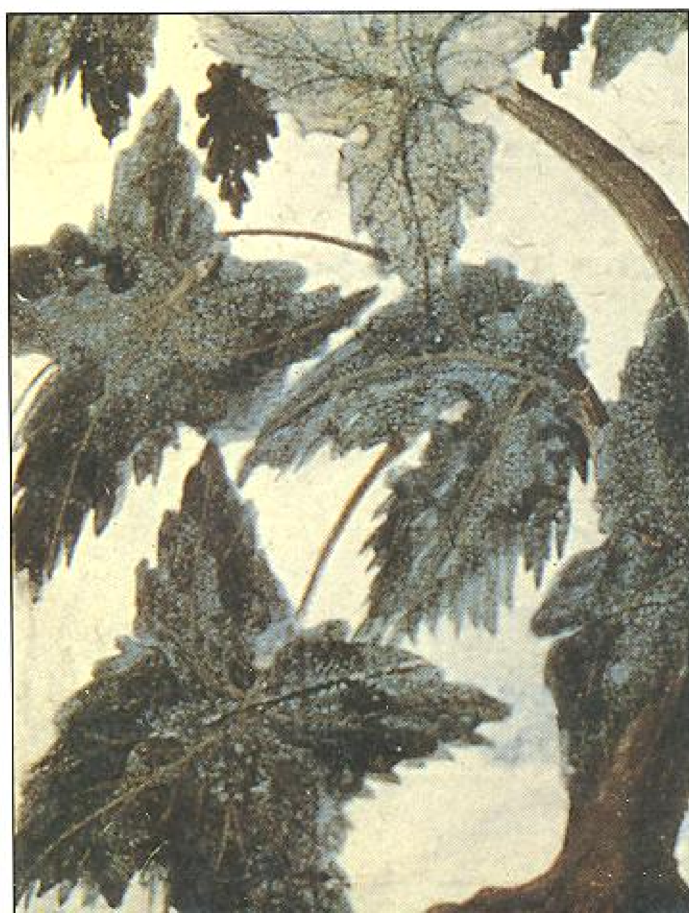
الدكتور مصطفى الجوزو

نظريات الشعر عند العرب

(الجاهلية والعصور الإسلامية)



نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات



دار الطليعة - بيروت

الفصل الخامس

الطــرب وهِــزّته

الطرب هو الشعور بالمتعة الفائقة عند السماع أو ما أصلـــه الســـماع : الموسيقى والغناء والشعر وما أشبهه ، مع التعبير الانفعالي العفويّ عن ذلك بالهتاف أو الحركة أو التأوّه أو الترنّح أو ما قاربه . وتسمى هذه الحالة عند النقاد العــرب هِزَّة الطرب . وقد نستشف معنى الطرب عند القدماء من خبر رواه أبــو الفــرج الإصفهاني (ت ٣٥٦ أو ٣٦١ هـ) في شأن الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) . يقــول الخبر إنّ أبا عثمان كان يتذاكر مع بعض الحضور أرجــوزة أبي العتاهية التي سماهــا " ذات الأمثال " وأنهم وصلوا إلى قوله:

يا للشباب المَرِحِ التصابي   روائحُ الجَنّةِ في الشّباب

فاستوقف الجاحظ المنشد وعلّق على الشطر الثاني من البيت قائلاً :" إن له معــنى كمعنى الطرب الذي لا يقدر على معرفته إلاّ القلوب ، وتعجز عن ترجمته الألســنة إلا بعد التطويل وإدامة التفكير ، وخير المعاني ما كان القلب إلى قبوله أسرع مــن اللسان إلى وصفه (١)" . فالطــرب ، عند الجاحظ ، إذا صحت الرواية ، معــنى نفسيّ عاطفيّ لا يعبَّــر عنه إلا بعد جهد ، وهو ما يدل من المعاني على تفــوّق ، لأن القلب يقبله قبل وصف اللسان له.

لكنّ ابن قتيبة لم يستعمل تعبير" هِزّة الطرب" مباشرة ، في ما نعلم ، بــل اكتفى بعبارة "هَزّهُ للسماح (٢)"، وهي تحتمل معاني : حرّكه ، جعله يرتاح للأمـر ويخفّ إليه ، وهي غير بعيدة عن معنى الطرب. وابن قتيبة يرى أن مــن دواعــي الشعر الطرَب (٣)، ومثله في هذا الأمر ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) الذي يومــئ فوق ذلك إلى أن النفس تهتزّ وتحدث لها أريحية وطرب " إذا ورد عليها ، في حالــة

---

(١) **الأغاني** ك، ٤/ ٣٦ .

(٢) ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ص ٢١ .

(٣) نفسه ، ص ٢٣، ٢٤ .

من حالاتها، ما يوافقها "، مؤكداً أن للشعر الموزون إيقاعاً " يَطربُ الفهمُ لصوابه، ويردُ عليه من حسن تركيبه واعتداله (٤)" . فجعل الطرب ناتجاً عن إيقاع الشعر وربط به انفعالاً آخر هو الأريحية ، أي الإسراع إلى الجود بخفة وفرح ، فهما شعوران متقاربان لا غرابة في تلازمهما ؛ ولعل الشعراء قد أدركوا تلك الحقيقة ، فعملوا على إطراب الممدوحين ببعض معاني الشعر لتحريك أريحيتهم بصورة غريزية . ومن ذلك ما رووه عن أبي العتاهية الذي أنشد الخليفةَ العباسيَّ المهديّ في حضرة بشار بن برد وأشجع السُّلميّ ، قصيدته التي منها:

أَتَتْهُ الخلافةُ منقادةً　　إليهِ تُجرِّرُ أذيالَها
و لم تكُ تَصلحُ إلاّ لَهُ　　و لم يكُ يَصلحُ إلاّ لها
ولو رامها أحدٌ غيرُهُ　　لزُلزِلتِ الأرضُ زِلزالها

فقال بشارٌ وقد اهتزّ طرباً :" ويحك يا أخا سُلَيْم ، أترى الخليفة لم يَطِر عن فرشِه طرباً لما يأتي به هذا الكوفي ؟ (٥) " يعني أبا العتاهية . فالشعر المدحيّ البارع يطرب الممدوحين ويجعلهم يطيرون، وليس الطيران استعارة لخفة الطرب فحسب، بل هي تصوير لشدة الانفعال والجذَل أيضاً.

ثم يشبِّه ابن طباطبا الإيقاع الشعري الحسن التركيب المعتدل الأجزاء بـ" الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهّم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه. فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون سواه فناقص الطرب . وهذه حال الفهم في ما يرد عليه من الشعر الموزون مفهوماً أو مجهولاً . وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم [...] كالإيقاع المطرب المختلف التأليف (٦)" . فسبب الإطراب في الإيقاع الوزنيّ للشعر هو، عند ابن طباطبا، الحسنُ والاعتدال، ولا يتم الطرب بالشعر إلاّ إذا كان مفهوماً، وإلاّ كان الطرب ناقصاً، كما في الغناء غير المفهوم . بل إن ابن طباطبا يُشعرنا أن الشعر أرقى و" أشد إطراباً من الغناء " على أن تتوافر له شروط الحلاوة في اللفظ ، واللطفِ في المعنى ، والتمامِ في

---

(٤) ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ٢١، ١٢٧ .
(٥) **الأغاني** ك ٤/٣٤ .
(٦) أنظر الحاشية ٤ أعلاه .

البيان ، والاعتدال في الوزن (٧) . وهذا الربط بين الشعر والغناء ليس مجرد بحث عن تشبيه، بل هو ارتباط عضويّ بين الفنين أشرنا إليه في الجزء الأول من هذا الكتاب، وإن كان ابن طباطبا يقدم أحد الفنين على الآخر ، كما رأينا . لكن مقولة ابن طباطبا غير مقنعة، لأن الغناء يكون بالشعر أولاً، ولأن هذا الناقد نفسه يشترط للغناء المطرب فهمَ معناه ولفظه وطيب لحنه ثانياً (٨) ، والمعنى واللفظ من مكونات الشعر، فالشعر جزء مما يبعث على الطرب بالغناء، ولا يمكن للغناء أن يستقلّ عنه. والمقارنة بين الشعر والغناء مقارنة بين متداخلين، الأول هو الشعر وحده، والثاني هو الشعر واللحن معاً، وذلك لا يستقيم.

وقد جعل القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) " الِهزة " و" الطِرْبة " دليل التفوق الشعري ، معتبراً الصور البيانية شيئاً نافلاً ، وذلك إذ روي قول أبي سعيد المخزوميّ:

والوردُ فيه كأنما أوراقُهُ   نُزِعتْ ورُدَّ مكانَهُنَّ خُدودُ

ثم عقّب على ذلك بأن الشاعر لم يزد في هذا البيت " على ذلك التشبيه المجرد ، لكنه كساه هذا اللفظ الرشيق ، فصرتَ إذا قِسته إلى غيره وجدت المعنى واحداً ، ثم أحسست في نفسك عنده هِزّة ، ووجدت طِرْبَة تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم ينازَع فيها (٩)" . وهذا يجعل القاضي الجرجاني على مذهب الجاحظ في تقديم اللفظ على المعنى في الشعر ، لكنه يزيد عليه نوعاً من التسويغ النفسي لذلك التقديم وهو الانفعال الناشئ عن اللفظ الرشيق والمتمثل بالهزة والطربة . وهنا يبدو الطرب نسبياً كأي انفعال ناشئ عن الأعمال الفنية ؛ وذلك لأن الصورة الشعرية للبيت المستشهد به هنا مرتبكة غير مريحة ، إذ إن صورة الخدود التي حلت محل الأوراق المنزوعة لا توحي شيئاً ، بل ربما أوحت التنافر، وربما كانت فكرة نزع أوراق الورد بذاتها غير مريحة . ولذلك فإن الطرب بها غير مؤكد، أو هو منقوص ، على الأقل .

---

(٧) **عيار الشعر** ، ص ٢٢ .

(٨) نفسه، ص ٢١ .

(٩) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ١٨٨ .

ومن أجل البرهان على جمال شعر البحتريّ يطلب القاضي الجرجاني إلى القارئ أن يتأمل كيف يجد نفسه عند إنشاده ، وأن يتفقد ما يَتداخلُه من الارتياح ، وما يستخفّه من الطرب إذا سمعه (١٠) . فمِحكّ جودة الشعر ، إذن ، هو أثره النفسيّ المريح، والطرب الذي يستخف السامع بسببه ، وهما أمران نفسيان يبدوان متضادين: السكينة والانفعال الشديد، وليسا بالضرورة متلازمين ، بل هما على الأرجح متعاقبان ، كما يعقب الموجُ انبساطَ الماء . وهكذا الطرب ، يأتي عادة بعد الارتياح إلى الصوت واللحن ووعيٍ ما فيهما من جمال ، ثم تأتي سَوْرة انفعال ونشوة ، وهي ما سماه القاضي الجرجاني ، في موضع آخر من **الوساطة،** بسَوْرة الطرب ، أي حِدّته أو سطوة سلطانه، وهي قريبة مما يسمى عند أهل الألحان في أيامنا " سلطان الطرب " أو " السلطنة " وما اشتقوا له فعل " سَلْطَنَ "، واسمَ الفاعل " مسلطَن " أي مأخوذ بلحن من الألحان ، أسيرٌ له. وقد جاء استعمال الجرجاني لهذا المصطلح، كما رأينا، في صدد استشهاده بأبيات للشاعر البدويّ الصِّمة القشيري (ت نحو ١٠٠ هـ) تعقيباً على شعر لأبي تمامٍ، إذ قال: "وما أظنّكَ تجد له من سَوْرة الطرب وارتياح النفس ما تجده لقول بعض الأعراب:

أقولُ لصاحبي والعيسُ تهوي ... بنا بينَ المُنيفةِ فالضِّمارِ

تمتّعْ مِنْ شَميمِ عَرارِ نجدٍ ... فما بعدَ العشيّةِ مِنْ عرارِ"

بانياً على ذلك نظريته في عمود الشعر (١١) ، الأمر الذي يعني أن عمود الشعر العربي البدويّ قام على أساس الطرب، وأنّ الخصوصية الأولى للشعر عند بعض العرب هي ذلك الطرب، فلا غرو أن نجد كتباً وفصولاً حملت هذا المصطلح عنواناً، مثل كتاب ابن دحية الكلبي (ت ٦٣٣هـ) : **المطرب من أشعار أهل المغرب،** وكتاب أبي الحسن عليّ بن موسى الأندلسيّ ، المشهور بابن سعيد (ت ٦٨٥ هـ) : **المرقصات والمطربات** (١٢) .

ولا عجب أن يجعل أبو سليمان المنطقيّ السجستاني (ت نحو ٣٨٠ هـ) القصدَ في الشعر " الإطراب بعد الإفهام ، والتوصل إلى غاية مما في قلوب

---

(١٠) **الوساطة** ، ص ٢٧ .

(١١) نفسه ، ص ٣٣، ٣٤، وأعلاه : القسم ١، الفصل ٢ .

(١٢) قارن كتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ٧١ .

ذوي الفضل بتقويم البيان " ، وأن يجعل سبيل هذا الإطراب البلاغة التي تزيد على " الإفهام الجيد بالوزن ، والبناء ، والسجع ، والتقفية ، والحلية الرائعة ، وتخيّر اللفظ ، وإحضار الزينة بالرقة والجزالة والحلاوة والمتانة (١٣)" . إن هذا العرض أشبه بوضع قواعد لعمود البلاغة والطرب خاصةٍ بالسجستانيّ ، وتقوم على الوزن والقافية واللفظ والمعنى والبنية الشعرية عامة والبديع والفصاحة . والطريف في السجستاني أنه يجمع الرقة والجزالة في سلك واحد، مع أنهما مما افترق عند النقاد ، وجُعل أحدهما وصفاً لشعر الفحول وثانيهما وصفاً لشعر القصور ولشعر الزجل خاصة . وذلك الشعر، ولا سيما الزجل ، مما هو قرين الغناء ، فكأنما السجستانيّ يوحّد بين الأمرين ، أو يرجع بهما إلى تاريخهما المشترك. المهم أن تجويد هذه العناصر ، مع بقاء الشعر مفهوماً هو الطريق ، عنده، إلى الطرب . فجمال الشعر ووضوحه واجتماع الرقة والحلاوة والجزالة فيه هي ، إذن ، مسببات تلك الحالة.

ويختلط علينا الأمر في ما يرويه التوحيدي من محاورة بين أبي سليمان السجستاني نفسه وأبي إسحاق الصابي (ت ٣٨٤ هـ) ، لكننا نرجح أن الكلام الآتي هو للسجستاني، جواباً عن هذا السؤال الهامّ : لماذا لا يُطرِب النثر كما يطرِب النظم ؟ إذ يأتي الجواب بصورة فلسفية :" لأنّا منتظمون، فما لاءمنا أطرَبَنا، وصورة الواحد فينا ضعيفة، ونسبتنا إليه بعيدة، ولذلك إذا أنشدنا ترنّحنا ". لكنه لا ينفي القدرة الإطرابيّة للنثر موضحاً أنه " قد نجد أيضاً في أنفسنا مثل هذا الطرب وتلك الأريحية والنشوة والترنّح عند فصل منثور [...] ومما يشهد لهذا الرأي [...] أن الكتب السماوية وردت بألفاظ منثورة (١٤)" . والنص يوحي أن الأريحية والنشوة والترنّح هي وصف للطرب أو لما ينجم عنه ، وليست حالات مختلفة تنشأ عن الشعر؛ بدليل أن الصابي أو السجستانيّ استعمل الترنّح ، ابتداءً ، وصفاً للطرب عند إنشاد الشعر . وقد رأينا كيف ربط ابن طباطبا بين الأريحية والطرب ، لكن المتكلم هنا زاد حالتي النشوة والترنّح، وهما من أصح ما يوصف به الطرب . فهذا الوصف هو أشمل وأوسع أوصاف الطرب التي يمكن أن نشتق

---

(١٣) أنظر التوحيدي ، **المقابسات** ، ص ١٢٢ .

(١٤) نفسه ، ص ٢٧٢، ٢٧٣ .

منها تعريفاً له . ومع ذلك فإن أبا حيان التوحيدي (ت ٤٢١ هـ) الذي أثبت ذلك الرأي في **المقابسات** يترك أكثر ما فيه ، عندما يؤلف كتاب **أخلاق الوزيرين** ، فيعرّف الطرب تعريفاً آخر هو أنه :" خفة وأريحية تستفزّان الطباع، وتُشَبِّهان الحصيفَ بالسخيف "، ويجعل الطرب قريباً من العدوى " فمن وصف كريماً أَطربَ ، ومن أطرَبَ طرِبَ (١٥)" . فالتوحيدي يزيد عنصرين جديدين على الطرب هما ضياع القدرة على التمييز بين الأشياء ، والتفاعل بين المطرب ومن استخفّه الطرب . لكن هل صحيح أنّ المادح يَطرَب لطرب الممدوح أم أنه يَطرَب ابتداءً بشعره فيؤدي إلى طرب الممدوح؟ لعل الاحتمال الآخر هو الصحيح. ويؤيد هذا الرأي ما ذهب إليه بعض الشعراء والنقاد من كون الطرب باعثاً على قول الشعر ، على ما عرفناه من رأي ابن قتيبة وابن طباطبا مثلاً (أعلاه) ، وعلى ما نسبوه إلى كُثيّر عَزّة (ت ١٠٥ هـ)، إذ قال ، رداً على من سأله عن سبب تركه الشعر في كِبره :" ذهب الشباب فما أعجب ، وماتت عَزّة فما أطرب (١٦)"، الخ. فجعل الحب مصدراً للطرب، وكاد يجعل الطرب مرادفاً للشعر الغزليّ، وهو توحيد نشعر به بقوة في الفكر العربي النقدي . وأشار ابن عبد ربه (ت ٣٢٧ هـ) الذي روى خبر كثيّر هذا، إلى أن الطرب قد يفك عقدة لسان الشاعر ، ذلك لأنّ الشعر قد يمتنع " على قائله ولا يسلس حتى يبعثه خاطر يطربه أو صوت حمامة (١٧)" . وهذه القدرة على حل عقدة اللسان سينسبها النهشليّ (ت ٤٠٣ هـ) إلى الشعر نفسه (أنظر أعلاه: القسم ٣، الفصل ١). فالفكر هو سبب الطرب، والطرب باعث على الشعر عند ابن عبد ربه، وليس ذلك ببعيد من الصواب.

وينتخب ابن رشيق نصاً هاماً من كتاب **المنصف** لعليّ بن وكِيع التنيسيّ (ت ٣٩٣ هـ)، وهو أنّ الشاعر المُحْدَث أصبح بمنزلة صاحب الصوت المطرب الذي يستميل لاستماعه أمّةً من الناس ، ولو كان يجهل الألحان ويكسر الأوزان؛ فأشعار المحدثين " إنما تروى لعذوبة ألفاظها ورقّتها وحلاوة معانيها وقرب مأخذها "، فهي قريبة من أفهام الخواصّ والعوام سواء بسواء، خلافاً

(١٥) التوحيدي، **أخلاق الوزيرين**، تحقيق الطنجيّ، دمشق ١٩٦٥، ص ٣٧ .

(١٦) ابن عبد ربه ، **العقد** ، ٣٢٧/٥ .

(١٧) نفسه .

للشعر الحوشيّ ، الذي يبدو قائله "بمنزلة المغني الحاذق بالنغم، غير المطرب الصوت، يُعرض عنه إلا من عرف فضل صنعته "، ومع ذلك فهو لا يصلح " لمجالس اللذات، وإنما يُجعل معلّماً للمطربات من القَيْنات: يقوّمهنّ بحذقه، ويستمتع بحلوقهنّ دون حلقه، ليسلمْنَ من الخطأ في صناعتهنّ ، ويُطرِبْنَ بحسن أصواتهنّ " . والمقصود بالشعر الحوشيّ شعر المتقدمين الذي يغلب عليه ، في رأي ابن وكيع، الغريبُ " ووصفُ المهامه والقفار وذكر الوحوش والحشرات " ، وهو مافسّره الدكتور إحسان عباس بالبدويّ ، (١٨) . والحقيقة أن الشعر البدويّ ، كما عرض له القاضي الجرجاني، ليس حوشياً بالضرورة، بل هو قريب من بعض وصف التنيسيّ لشعر المحدثين ، من حيث البساطة والسهولة وقرب المأخذ ، وهذه من صفات عمود الشعر البدوي ، عند القاضي الجرجاني نفسه ؛ أما الحوشيّ فالموغل في البداوة كشعر ذي الرُّمة الذي نُفي عن الفحولة بسبب ذلك وبسبب غرابة ألفاظه ، على ما هو معروف ، وكشعر أبي حزام العُكليّ ، الذي كان يتكلّف الشعر العويص (١٩) . المهم أن التنيسي يبدو رافضاً لشعر المتقدمين والمحدثين في أيامه أيضاً، مع المحافظة على تقدير القدماء ، فهم المعلّمون لكن شعرهم لا يطرب، ربما لأنه لا يناسب روح العصر المتأخر؛ ومع الحط من قدر المحدثين ومن قدر المغنين معاً، والإيحاء أن الطرب قد يقع مع اختلال اللحن والوزن، وأن غاية الشعر هي الفائدة ، وأن عذوبة الألفاظ ورقتها قد يعنيان وجود الطرب، وليس الشعر ، فالشعر بمعزل عن الطرب ، والشعر القديم على جودته لا يطرب ، وبعض جمهور الشعر المحدث جاهل .

وكاد المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) يجعل الطرب في الشعر من آثار الوزن، وليس من آثار المعنى أو الصورة ؛ فحصره حصراً بالناحية الموسيقية الإيقاعية المجرّدة . والذي يقع عليه أثر الطرب ليس الأذن أو الإدراك بل الطبع ، وكأن التأثر بالموسيقى من الأمور الفطرية لا الثقافية ولا المعرفية ؛ فالوزن ، في رأيه ، يمازج

(١٨) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١/ ٩٢ ، وقارن إحسان عباس، **تاريخ النقد** ، ٣١٠، وكتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ٧٠ .

(١٩) أنظر كتابنا : **شعر عنترة** ، ص ٧١، ٧٢ .

الطبع بصفاته (٢٠) . وهذا من ضمن نظرية النقد العربي، ولا سيما نظرية ابن قتيبة وقدامة بن جعفر، في العلاقة بين الوزن والطبع، وعدم حاجة المطبوع إلى تعلم العروض .

ويكاد ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) يعرّف الشعرَ بالطرب فيقول : " وإنما الشعر ما أطرب، وهزّ النفوس، وحرّك الطباع (٢١)" ، فهو يلحّ كالآخرين على معنى الهزة وتحريك النفس . وما جعله ابن قتيبة من دواعي الشعر جعله ابن رشيق من قواعده ، أعني الطرب الذي يكون معه الشوق والنسيب (٢٢) .

ويتأثر عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) طريقَ أستاذه القاضي الجرجاني صراحة ، فيستعمل كلمة طربة ، ويصف الطرب بمثل عمليّ هو أنه قد يُعبّر أحدهم عن العزم أبلغ تعبير ، ومع ذلك " لا ترى في نفسك له هِزّة ، ولا تصادف لما تسمعه أريحية ، وإنما تسمع حديثاً ساذجاً ، وخبراً غُفلاً ، حتى إذا قلتَ :

إذا همَّ ألقى بينَ عينيهِ عزْمَهُ

امتلأت نفسك سروراً ، وأدركتك طربة – كما يقول القاضي أبو الحسن – لا تملك دفعها عنك " ، ومردّ ذلك ، عنده ، لا إلى الإيجاز ، بل لأن الشاعر " أراك العزم واقعاً بين العينين ، وفتح إلى مكان المعقول من قلبك باباً من العين (٢٣)" .

وغني عن البيان أن الجرجاني ربط بين الطرب والهزة والأريحية والسرور ، وكلها من مشاعر الجذَل ، وإن كان قد وقع في الغلو ، إذ نفى أثر الهزة عن أي نص يصف العزم ، مهما كان بليغاً ، موحياً أنه لا بد من أن يكون ساذجاً وغفلاً ، ثُم استشهد ، مع ذلك ، بشعر بليغ . والحقيقة أن هذا اضطراب ناشيء عن تحريف عبد القاهر لموقف القاضي الجرجاني .

---

(٢٠) المرزوقي ، **شرح ديوان الحماسة**،١/١٠، وقارن كتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ٧٠ .

(٢١) **العمدة** ، ١٢٨/١ .

(٢٢) نفسه، ٩٥، ١٢٠ .

(٢٣) الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص ١١٥ ، والبيت للشاعر الإسلاميّ سعد بن ناشب ، وتمامه : " وأعرضَ عنْ ذكرِ العواقبِ جانبا " .

ثم يحاول عبد القاهر أن يستقل عن أستاذه ، في هذا الشأن ، ليدخل في الطرب الناشئ عن الصور البلاغية ، موضوع كتابه : **أسرار البلاغة** ، فيؤكد أن الطرب والمشاعر المصاحبة له تنشأ عن التشبيه البعيد ؛ لأن التباعد بين طرفي التشبيه " كلما كان أشدّ كانت " التشبيهات " إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب " ذلك لأنّ رؤية التباين بين المثلين والائتلاف بين المختلفين يؤدي إلى الاستحسان والاستظراف ، ويثير دفين الارتياح ونافر المسرّة والبهجة (٢٤) . وهكذا يعود عبد القاهر إلى طريقته في محاول التحليل الأدبي النفسيّ ، جاعلاً الطرب ارتياحاً دفيناً ، أي باطنياً ، وتصحبه المسرّة والبهجة ، على ما يفهم من كلام الرجل ؛ فهل ولج صاحبنا في منطقة اللاوعي والعقل الباطن ، وفسّر أحاسيس الانفعال الناشئ عن الصورة الأدبية بمقتضاها ؟ ذلك غير بعيد عن منهجه .

وإلى ضد ما ذهب إليه المرزوقي ذهب ابن خيرة المواعينيّ (ت ٥٦٤ هـ) عند حديثه عن الشعر الصوفي ، فنسب القدرة على الإطراب إلى شعر النسيب خاصة (٢٥) ، أي إلى الفن الشعري لا الفن الموسيقي أو الوزن . وقد ربط الطرب بهزّ النفوس البشرية ، وبث الشوق (٢٦) ، أي بما يصدر عن الشاعر من التعبير عن العواطف، وما يحرك المتلقي من أثر الشعر.

والطرب عند القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) من أساليب الهزل في الشعر، وينشأ عن المعاني ، خلافاً لرأي السابقين من النقاد الذين نسبوا الطرب إلى الوزن وموسيقى الشعر؛ لكن الجدّ قد يأخذ من أسلوب الهزل تلك " المعاني التي في ذكرها ، في بعض المواضع ، إطراب وبسط للنفوس ومذهبُ ما خفَّ من الإحماض " أي الفكاهة " بحسب الأحوال التي تكون بها مستعدة لقبول ذلك (٢٧)". وهذا يدخل في تقسيم حازم للأوزان بحسب الأغراض وصفاتها ومعانيها ، وكذلك بحسب الأسلوب : أسلوب الجد وأسلوب الهزل ، اللذين يفرق

---

(٢٤) **أسرار البلاغة** ، ص ١١٥، ١١٦ ، وقارن أعلاه ، القسم ١ ، الفصل ٢ .

(٢٥) أنظر إحسان عباس، **تاريخ النقد** ، ص ٥١٤، ٥١٥ .

(٢٦) نفسه .

(٢٧) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ٣٣٣ .

بينهما بأن أقاويل الأوّل تصدر عن مروءة وعقل، وأقاويل الثاني عن مجون وسخف (٢٨) ؛ فمن الأوزان الفخمة الرصينة التي تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه، الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل، ثم الخفيف. وهناك وزنان أوسطان يصلحان لمقاصد اللين والرقة كالرثاء ، وهما المديد والرمَل . أما أوزان الهزل والطيش فهي المنسرح والسريع والرجز والمتقارب والهزج والمجتثّ والمضارع. وقد ترك القرطاجني المقتضب والمتدارك (٢٩)، لا ندري لماذا، ولعل هذين أيضاً من أوزان الهزل والطيش ، ولاسيما المتدارك. أياً ما كان السبب ، فالأوزان السبعة الأخيرة التي ذكرها القرطاجني هي إذن أوزان الطرب . لكن القرطاجني لا يستشهد لأيّ بحر من بحور الجدّ أو الهزل إلاّ قولَ أبي نواس الذي يأخذ فيه أسلوبُ الهزل المصوغ على وزن المتقارب ، بعضَ المعاني العلمية من أسلوب الجد:

صِرتُ له رفعاً على الابتدا ء وصارَ لي نصباً على الحال (٣٠)

وهذا مما عدّه القرطاجني إحماضاً . فما هي معاني الهزل الأخرى ؟ ذلكَ ما لا يجيب عنه القرطاجني ، فتبقى نظريته بمعزل عن الواقع . والحقيقة أننا لو أحصينا أوزان الخمريات في شعر أبي نواس، وهي ، غيرَ شك ، من معاني الهزل ، لوجدنا خمسة قصائد على ما عده القرطاجني من أوزان الهزل : أربع على السريع وواحدة على المتقارب ، أمّا سائرها فعلى أوزان الجِد ، ولا سيما الطويل، وعليه ثماني قصائد ، والكامل ، وعليه اثنتان (٣١) .

*****

فمفهوم الطرب مفهوم يستعمله القدماء دون محاولة تفسيره، وعند مقاربة ذلك يعلنون ، كما فعل الجاحظ ، عجزهم واستسلامهم . لكننا ندرك من كلامهم أن الطرب فعلٌ قلبيّ يهزّ النفس أو الطبع ويستخفّهما ويبعثهما على

(٢٨) **منهاج** ، ص ٣٢٧ .

(٢٩) أنظر كتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ٣٠، ٣١، عن **منهاج البلغاء** ، ص ٢٠٥، ٢٦٨، ٢٦٩.

(٣٠) **منهاج** ، ص ٣٣٤ .

(٣١) أنظر **ديوان أبي نواس**، تحقيق أحمد الغزالي، دار الكتاب العربي ، بيروت، القصائد العشرون الأولى .

الأريحية ، أو يطير بهما ويشعرهما بالنشوة ، ويبعث الجسم على الترنّح . وكاد حازم القرطاجنيّ يجعل الطرب من أفعال الهزل والطيش ، على مذهب التوحيديّ الذي أوحى أن الطرب هو ضياع القدرة على التمييز ، ولعل القرطاجني يعكس على الشعر صورة مجالس الغناء وما قد يحدث فيها من تهتّك.

والحقيقة أن الطرب يبدو ألصق ما يكون بالغناء حتى استعمل ابن وكِيع التنيسيّ صفة المطربات بالطريقة نفسها التي نستعملها اليوم في وصف المغنّيات ؛ وقبله شبّه ابن طباطبا الإيقاع الشعري الجيد بالغناء المطرب ، وربط جودته بمقدار جودة اللحن فيه ؛ وشبّه ابن وكِيع الشعرَ الحديث بالغناء المطرب على الرغم من اختلال لحنه ووزنه ، وشبّه الشعر القديم بالغناء المتقن على الرغم من فساد صوت صاحبه وعجزه عن منح اللذة ، مع صلاحه لأن يكون نموذجاً للدرس . ولهذا فإنهم ربطوا بين الطرب وموسيقى الألفاظ والوزن الشعري ، فأشار ابن طباطبا إلى إيقاع الشعر وحسن تركيبه واعتداله ، وأشار القاضي الجرجاني ، وبعده ابن وكِيع ، إلى عذوبة الألفاظ ورشاقتها وحلاوتها ، وجعل المرزوقي والقرطاجنيّ الطرب أثراً من آثار الوزن وصفاته . لكن بعضهم نسب الطرب إلى المعنى، وأكثرهم جمع بين المعنى واللفظ أو المعنى والوزن معاً، ومضى بعضهم إلى أكثر من ذلك فنسب الطرب إلى فن شعري بعينه ، ولا سيما النسيب، لأن معاني النسيب ألصق ما تكون بالمعاني العاطفية المثيرة للطرب . وأخيراً ذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أنّ من أسباب الطرب ما تتركه الصورة البلاغية ، ولا سيما التشبيه البعيد ، من أثر في النفس .

وجعلوا الطرب حالة نفسية ، كما جعلوا له أثراً نفسياً ، على ما لاحظنا بعضَه في وصف الطرب : فهو من اللذات ، وهو ارتياح دفين ، وخفة وأريحية، وافتقار إلى التمييز ، وشيء من الهزل والطيش ، ويصدر عن الحب ، ويصحب الشوق ؛ وهو ، من ناحية أخرى ، مقبول من القلب بسرعة ، مستفزّ للطباع ، مُعْدٍ ، يهزّ النفس للجود العفويّ الواسع ، ويدعو إلى قول الشعر ، ويطير بالنفس، ويفكّ عقدة لسان الشاعر . أي أنه حالة نفسية غير متوازنة ، غالباً ، لكن لذيذة ، وتؤدي إلى أمور غير متوازنة أحياناً ، أو تعيد التوازن إلى من افتقده ، فالطرب علاج نفسيّ شفائيّ لحالات نفسية معقّدة كالحُبسة ؛ وكأننا أحياناً أمام القاعدة الحسابية التي تقول إن ضرب السالب بالموجب (الطرب والطبع الهادئ مثلاً) يؤدي

نتيجةً سلبية (استفزاز)، وضرب السالب بالسالب (الطرب وامتناع الشعر مثلاً) يؤدي نتيجةً إيجابية (قول الشعر).

واشترط بعضهم لحدوث الطرب شروطاً نفسية ، كموافقة النفس لما يرد عليها من الشعر ، وحسن تركيب الإيقاع الشعري واعتدال أجزائه ، وفهم معناه ، وطيب لحنه (ابن طباطبا) ، أو ملاءمته للنفس ، وعذوبة ألفاظه ورشاقتها وحلاوتها .

لكن بعضهم جعل الشعر فوق الغناء في قوة الطرب ، وجعل بعضهم هِزة الطرب قياساً للمفاضلة بين الشعراء المتساوين ، واجداً ، من غير أن يدري ، حلاً للمعضلة المفهومية التي سمّيناها " ما لا يعلل "، موحياً أن الطرب هو محكّ جودة الشعر ، سابقاً بصورة من الصور المدرسة التأثّرية في النقد الحديث ، ولذلك أقام عمود الشعر على الطرب . وهذا يوافق من جعل غاية الشعر الطرب . لكن بعضهم أوحى أن الشعر بمعزل عن الطرب : فقد يكون نموذجياً ولا يُطرب ، وقد يطرب مع كونه فاسداً. وكاد بعضهم يجعل الشعر هو الطرب نفسه، أو يجعل الطرب من قواعد الشعر الأساسية.

*****

وفي النهاية، فإن كل الشعوب تشعر بمعنى الطرب وإن كان تعبير كل منها عنه خاصاً ، حتى إننا نكاد لا نجد لمصطلح الطرب ، وهو عربي ، نظيراً في اللغات الأخرى يؤدي معناه بدقة . فبعد الميلاد بأقل من قرن ، في احتمال ، وأقل من ثلاثة قرون ، في احتمال آخر ، أي قبل ظهور الشعر الجاهلي المعروف لدينا بما بين القرن والثلاثة قرون ، ظهرت مقالة باسْمِ لونجينوس عنوانها **في الشرف** (٣٢) توحي أن صاحبها هو لونجينوس هذا. والذي يهمنا من تلك المقالة ، هنا ، هو ذهابها إلى أن جودة الشعر تقاس بقدرته على تحريك القارئ أو السامع أو هَزّه أو

(٣٢) ترجم د. محمد نجم عنوانها بـ " في الأسلوب الرفيع " وهو اجتهاد محمود لكنه يبدو مختلفاً قليلاً عن معنى العنوان اليوناني للكتاب وهو : *peri hupsous* الذي ترجمه الفرنسيون بعنوان: *Traité du Sublime* ، ولاسيما أن بعضهم ينفي أن يكون الأسلوب هو موضوع المقالة (أنظر أدناه: ص ٣٠٠، ٣٠١)، لذلك سنبدل صفة الرفعة بصفة الشرف في كل ما سنأخذه من كلام لونجينوس أو من نسبت إليه المقالة ، مع تقديرنا الكبير لجهد الدكتور نجم ولفضله المؤكد.

إثارته حتى النشوة ؛ وإلى أنّ المسوّغ الأخير للأدب هو " أن يكون شـــريفاً، وأن يبثّ في قرّائه الشعور بالنشوة أو الشرف ، وهو الشعور الذي ينتج عن الســمو ". ولقــد حل لونجينوس المشــكلة المتصلة بماهية الأدب وقيمته " بالكشف عن تلـك الصفات في الكاتب (الفكر المؤثّر والعاطفة) ، وتلك الصفة في العمل (الشرف) ، وذلك التأثير في القارئ (التأثّـر، الهِـزّة ، النشـوة) التي هــي دليــل عظمــة الأدب (٣٣)" . فالأوصاف التي خص بها لونجينوس التأثير الأدبي هــي الأوصــاف نفسها التي تنطبق على معنى الطرب عند العرب. ولئن كــان يتحــدّث في الأدب عامة ، فالأرجح أنه كان يعني الشعر ، لأنه بدأ بالكلام عليه ، ولأن القدماء كـانوا يوحدون بين الشعر والأدب. والشيء اللافت أن لونجينوس جعل الطرب مقياســاً لجودة الشعر ، وجعله كالعدوى يبث في القراء مشاعر النشوة والشرف ، قريباً ممـا سيقول به بعض العرب.

(٣٣) قارن ديتشس، **مناهج النقد**، ترجمة محمد يوسف نجم ، ص ٨٣- ٨٥، و LACOUE-LABARTHE, Philippe, *Problématique du Sublime, Universalis Ency.*

الفصل السادس

المتعـــة والفـــائدة

للمتعة في اللغة العربية معنى واسع ، يختلف عن معنى اللذة وما أشـــبهها؛ لأنها ، في أصلها اللغويّ ، تعني الانتفاع ، ولا سيما الانتفاع بما يَسرّ ويبهج ؛ فمن استعمالات جذر " متع " : مَتَعَ الرجلُ و الشيءُ : إذا جادَ وظَرُفَ ؛ وإذا طـــال ؛ وإذا امتلأ ؛ والمتمتِّع : المعتمِر الذي يُنهي عمرته فيحلّ له الطيبُ والنســـاء وغـــير ذلك مما كان محرّماً عليه ؛ والمَتاع : كل ما انتُفع به ؛ ومتعةُ المطلَّقة: صداقها ومـــا يعطيها إياه مطلِّقها فوق ذلك استحباباً لتنتفع به ؛ ومَتَعَ النهارُ أو الضحى : بلـــغ غاية ارتفاعه ؛ وأمتعه ومتّعه بكذا : أبقاه لينتفع بما يسُرّه من مـــال أو شـــباب أو غيره (١) . فالمتعة توحي بنوع من المنفعة والامتلاء ، وقد توحي الطول أيضاً ، وما يؤدي إلى اكتفاء ماديّ أو جسديّ أو نفسيّ ؛ وذلك الاكتفاء النفسيّ قد يكـــون سروراً سببه الظُرف أو غيره . فالمتعة ، بذلك تؤدي معنى المنفعة والسعادة في وقت معاً ، ويقاربها في اللغة الفرنسية ، مثلاً ، مصطلح *jouissance* الذي يدل علـــى الامتلاء بالمســـرّة وعلى الكفاية ، وعلى استعمال الشـــيء ، وعلـــى الحـــق في استعماله وامتلاكه والانتفاع به ، مادياً كان أو معنوياً ، كالمال والحقّ والســـلطة والعافية والمزايا الجسدية والعقليّة (٢) .

لكنّ المعنى الغالب اليوم على المتعة هو الامتـــلاء بالمســـرة أو بالاكتفـــاء النفسيّ ، وهو ما سنقتصر عليه من معناها هنا ؛ ولذلك فإن الصِّلة بين المتعة وبـــين المصطلحات المتصلة بها ستكون واضحة ، وهي على الأغلب صلة بعضٍ بكـــلٍ أو صلة علة بمعلول ، وذلك ما يمكن تلمّسه في ما درسناه من معاني اللذة والطـــربَ ،

---

(١) **اللسان** : متع .

(٢) Cf. *Le Robert* , art. *Jouir, jouissance*

اللذين ربما يدخلان أيضاً في معنى الفائدة ، من وجهة نظر نفسيّة ، بوصفهما نافعين للنفس ؛ ويمكن كذلك تلمّسه في معاني الفرح والجَذَل والبهجة.

وقد نسب الصوليّ إلى ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) قولاً في شعر أبي تمام هو :" ومَن عابَ مثل هذه الأشعار التي ترتاح لها القلوب ، وتجذل بها النفوس ، وتصغي إليها الأسماع ، وتُشحذ بها الأذهان ، فإنما غضّ من نفسه ، وطعن على معرفته واختياره (٣)" . فقد جمع الرجل بين راحة القلب والجَذَل والسماع والفكر، وهي لو مزجنا بينها لوجدنا فيها شيئاً من صورة الطرب . لكنّ هناك أمرين : أولهما راحة القلب والجذل ، وهما من المتعة، وثانيهما شحذ الذهن ، أي تحريك الفكر وتطويره، وهو من الأمور النافعة ، وإن لم يصرح ابن المعتز بنفعه .

فالفائدة التي يتكلم عليها النقاد ، عادة ، عقلية متصلة بمضمون الشعر أكثر مما هي نفسية ، وتقابل المتعة التي هي نفسية بلا ريب ؛ ولهذا جعلوا الأمرين أحدهما مقابلاً للآخر وكأنهما ضدان ، من غير أن ينفوا أثر أحدهما في الآخر. وممن تكلم على المنفعة بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ) الذي اعتبر أن مدار شرف المعنى " على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال (٤)" . ولن نتوسّع في استنباط فوائد الشعر المختلفة التي استنتجها بعضهم من كلام ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) ، بل سنكتفي بما أشير فيه إلى الفائدة أو النفع صراحة . ولغيرنا أن يقول إن للشعر في رأي صاحب **الشعر والشعراء** فائدة علمية تتمثل في حفظه لعلوم العرب ومعارفهم ؛ وفائدة تاريخية تتمثل في كونه سجلاً " لأحداث الحياة وتراث الماضي بصورة واقعية ؛ فهو ديوان الأخبار ومستودع الأيام " والمآثر و " المفاخر، وحافظ للأنساب ومحدد العلاقات والصلات " ؛ وفائدة أخلاقية تتمثل في " حفظ المآثر الكريمة والمفاخر الحميدة والخصال المستحبّة " ، وفي الحثّ " على الخلق الماجد " وبعث البخيل على الجود والجبان على اللقاء والدَّنيّ على السمو ، الخ. وفائدة شكلية تتصل بالتأثير الجمالي (٥) . ولغيرنا أيضاً أن يقول قريباً من هذا

---

(٣) الصوليّ ، **أخبار أبي تمام** ، ص ١٧٦، ١٧٧ .

(٤) الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ١/ ١٣٦ .

(٥) أنظر عبد السلام عبد العال ، **نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي** ، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٨، ص ١٢٥- ١٤٦ .

في شأن ابن طباطبا (٦) . أما نحن فنقيم تحليلنا على المصطلح الدقيق أو شبه الدقيق ابتداء، ثم نبني على ذلك ما يوحيه النص أو النصوص من نتائج.

وممن قابل بين الفائدة والمتعة ابن أبي عون (ت ٣٢٢ هـ) الذي أوجب اتصال النظم وعدم تفكيك الصورة، وهي عنده صورة التشبيه ، وإلاّ جاء كل البيت الشعريّ "مبتوراً منقطعاً ولقلّت الفائدة فيه والمتعة منه (٧)" . فهو يجمع المتعة والفائدة في عقد واحد ، قريباً مما دعا إليه اليونانيون ، على ما سوف نرى . ويبدو أن المتعة تنجم عنده عن أثر الصورة الشعرية في النفس وعن كمالها ، لأن البتر يفسد وحدة النظم ، ولا سيما الوحدة المعنوية ، فيفسد المتعة . وإن كانت الوحدة هنا تحتمل المعنى والمبنى معاً.

ويكاد عبد الكريم النهشليّ (ت ٤٠٣ هـ) يكرر عبارة الصوليّ أو ابن المعتزّ نفسها (أعلاه)، إذ يرى أن " خير كلام العرب وأشرفه عندنا ، هذا الشعر الذي ترتاح له القلوب ، وتجذل به النفوس ، وتصغي إليه الأسماع ، وتشحذ به الأذهان، وتحفظ به الآثار ، وتقيّد الأخبار" ، فلم يزد إلا صفة الخير التي تعني الأفضلية، فضلاً عن إشارته إلى بعض منافع الشعر كحفظ الآثار وتقييد الأخبار ، وهما أمران ذكرهما القدماء قبله حينما وصفوا الشعر بديوان العرب . لكن هذا الربط بين علوّ الكلام وتفضيله من جهة، وبين متعته ونفعه من جهة أخرى، أمر لافت، لأن علوّه الذي يعبِّرون عنه بالشرف، يعني طبقته الكريمة، كما في المجتمع ، ويعني ، بالتالي، تميّزُه بالفرادة والبلاغة والبراءة من الهجنة والسوقية والسخف والفساد (أنظر أدناه: القسم ٤، الفصل ٢) . ولا صلة للنفع أو المتعة ، جوهرياً ، بكل ذلك ، بل ربما كان النفع من أعراض الشرف ، وليس كل نفع شرفاً ، وقد تأتي المتعة بمعزل عن الشرف.

أما ابن حزم الأندلسيّ (ت ٤٥٦ هـ) فنظر إلى فائدةٍ واحدة في الشعر ، هي فائدة الاستشهاد اللغوي (٨) .

---

(٦) **نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي** ، ص ١٤٦-١٦٥ .

(٧) ابن أبي عون ، **التشبيهات** ، ص٣٠، وكتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ٢١٣ .

(٨) قارن عباس ، **تاريخ النقد** ، ص ٤٨٨ .

هـ) في كتابه : **المرقصات والمطربات** ، قد نظر إلى تأثير الشعر فحسب ، أي إلى فعله في نفس المتلقي ، وإلى رد فعل المتلقي حين يسمع الشعر، وأنه آثر جانب المتعة في الشعر وانصرف عن الناحية الأخلاقية (٩) .

لكن حازماً القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) صرّح بوضوح بوجود فائدة نفسية للشعر، هي البهجة . فالقرطاجنيّ يعرض لتقسيم القدماء لأغراض الشعر مؤكداً خطأه ، واجداً أنّ الصواب هو أن نقسم تلك الأغراض بمقتضى قاعدة البهجة والنفع ، سواء كان النفع مادياً أو نفسياً . وهو يشير كذلك إلى مناسبة بعض الصور لنفسٍ ما من النفوس ، مناسبةً تؤدي إلى النعيم والابتهاج ، ويؤكد أن " ذلكَ الابتهاج نوع من المنافع لتلك النفس (١٠)" . كما يقسم الأقاويل الشعرية بمقتضى الفرح والفجيعة والشجا، ثم يضع هذه القاعدة :" فأما ما يجب اعتماده في تحسين موقع الأسلوب من النفوس فذِكرُ أفضل الأحوال الطيبة والسارّة وأجدرها ببسط النفوس ، وذكر أعلق الأحوال الشاجية بالنفوس ، وأجدرها بأن ترقّ لها النفوس ، وذِكرُ أدعى الأحوال الفاجعة إلى الإشفاق والحزن ، حيث يُقصد قصدُ ذلك (١١)" . فلحازم مطلبان: المناسبة بين الصورة الشعرية ونفسية المتلقي، وتحسين موقع الأسلوب من النفوس، وهذا كله يؤدي إلى النفع . والنفع لا ينحصر عنده بالبهجة أو السرور ، بل يتعدى ذلك إلى الإشفاق والحزن ، لكأنّ المطلوب ليس الجذَل فحسب ، بل كل ما يريح النفس من فرح وحزن . فحازم يريد ، على ما يلوح لنا ، أن يكون الشعر نوعاً من التنفيس وتحرير المشاعر ، من طريق الجذَل في موضع الجذَل ، والحزن في موضع الحزن . وإذا صح فهمنا، فإن القرطاجني يكون قد خطا خطوة مبكرة متقدمة في ميدان النقد النفسي للشعر، وإن كان مردّ فكرته إلى مفهوم التطهير عند أرسطو.

*****

---

(٩) **تاريخ النقد** ، ص ٥٣٧ .

(١٠) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ٢٣٦- ٢٤١، ٣٣٨ .

(١١) نفسه ، ص ٣٥٤- ٣٥٦ .

وباختصار فإن النقاد العرب القدماء تناولوا مفهوم المتعة بصورة صريحة أحياناً وضمنية أحياناً أخرى ، وربط بعضهم بينها وبين النفع وكأنهما أمران متلازمان في الشعر ، متضادّان تضاداً جدلياً ؛ ومنهم من أوحى أن المتعة ناشئة عن الصورة الشعرية نفسها ، ومنهم من أشعرَ أنها متصلة بمكانة القصيدة ، ومنهم من قسّم الشعر بمقتضى البهجة والنفع ، ذاهباً إلى عكس ما أشار إليه سابقوه ، قائلاً ضمناً بنشوء النفع عن المتعة المتمثلة بالنعيم والابتهاج ، جاعلاً للمتعة معنى التنفيس والتطهير . ومنهم من رأى المنفعة من شروط الشعر الرئيسية، ومن ألمح إلى أن من المنافع شحذ الذهن، وهو منفعة عقلية، وأن النفع يتمثل في المعنى لا في الأثر النفسيّ . ومضى بعضهم إلى أبعد من ذلك ، فجعل المنفعة منفعة علمية بحتة لا صلة لها لا بالصورة ولا بالأثر النفسيّ ، بل ربما بالصيغة والمعنى اللغوي فحسب، وذلك إذ أشاروا إلى فائدة الاستشهاد اللغوي بالشعر . فمذاهبهم في ذلك شتى لأنهم أصحاب آراء خاصة لا تتبع أيّ مدرسة بعينها ، ولا تجتمع في مذهب ، وذلك من طبيعة الأشياء ، لكنه لا يساعد على تكوين مفهوم واضح مستقر.

ومنذ القديم تحدث فلاسفة اليونان عن فائدة الشعر ومتعته، فقد نسب أفلاطون في الكتاب العاشر من **الجمهورية** كلاماً إلى سقراط يسمح فيه لأنصار ربة الشعر بأن يدافعوا عنها ويبرهنوا على أنها مفيدة للدولة فوق أنها مصدر سرور ، لأن في البرهان على أن الشعر مفيد وعلى أنه يمنح المتعة ربحاً للفلاسفة (١٢) . وكذلك نجد لونجينوس يطلب المتعة في الشعر من طريق ما يشبه الطرب ، على ما تقدم ، كما يطلب المنفعة النفسية من طريق ما يسميه الشرف (١٣) . والمنحى الفلسفي لأفلاطون لا يلامس النظرات العربية ، في هذا الشأن لا من قريب ولا من بعيد ، لكن فلسفة لونجينوس تبدو سبقاً على رأي بعض النقاد العرب ولا سيما حازم القرطاجني الذي لا يُستبعد أن يكون قد استفاد في ذلك من معرفته بالفلسفة اليونانية.

وفي العصر الحديث تناول مصطفى صادق الرافعي هذه القضية فأكد أن صناعة الجمال تكون في شيء " مصدر جماله فائدته، ومصدر فائدته جماله" ،

---

(١٢) ديتشس، **مناهج النقد** ، ص ٤٠ .

(١٣) قارن نفسه ، ص ٨٢-٨٥ .

وطالب بالتعقيد الفني الذي يجتمع فيه الجمال والاستمتاع والنفع ، ويلائم بين إبداع الطبيعة وإبداع الفكر ، ويجيء بروح الموسيقى التي يقوم عليها الكون الجميل (١٤) .

(١٤) والأدب ، في مفهومه ، يحمل عنصري اللذة والنفع ، على أن اللذة غير التلهي والعبث (**وحي القلم** ، ٣/٢١، ١٨١ ،٢١٢ وكتابنا، **مصطفى صادق الرافعي** ، ص ١٨٧، ١٩٠، ١٩٨) . فالرافعيّ يجعل بين الفائدة والمتعة تبادلاً دورانيّاً إذا صح التعبير ، فكلاهما مصدر الآخر ، وكلاهما من آثار الأدب ، ولا سيما الأدب المعقّد الذي يعكس تعقيد الطبيعة والفكر وروح الموسيقى . فالفكر والكون عند الرافعي معقدان، وعلى صورتهما ينبغي أن يكون الأدب. وهذه فلسفة بعيدة عن النقد الأدبي العربي القديم ، وقد تغري بالظن أنها تنتمي إلى بعض المدارس الأسلوبية الحديثة ، لكن الأمر كله لا يتجاوز ، في ما نفهم من مقالات الرافعي ، الدفاع عن أسلوب اتخذه الرجل لنفسه ، وانتقده بعض الناس عليه.

الفصل السابع

اللمـــح والإيمـــاء

يرجح عندنا أنّ أصـــل اللمح هو الإضـــــاءة الخاطفـــة ، أي اللَّمْـــع ، ومنـــه " رأيتُ لمحةَ البرق "، ثم انتقل من طريق المجاز اللغويّ أو العقليّ إلى معـــنى النظرة السريعة (١) . ولعل ذلك المعنى الأصلي هو ما كان يعنيه البحـــتري (٢٨٤ هـــ) حين أنشد بيته المشهور:

والشِّعرُ لَمْحٌ تكفي إشارتُهُ　　وليسَ بالهَذْرِ طُوِّلتْ خُطبُهْ

وهو يريد القول إن الشعر ومضة ويكفي التعبير عنه بالإيمـــــاء ؛ أي أن الخطـــاب الشعريّ لا ينبغي أن يكون مطوّلاً بل حسبه أن يُلحظ بســـرعة كبـــيرة ، فكـــأن البحتري يبتغي من الشـــاعر ألا يبين المعنى ويوضحه ، بل أن يبقيــــه أقـــرب إلى الخفاء ، كالضوء الذي يظهر ويختفي سريعاً ؛ وينبغي أن لا يستقرّ لدى المتلقي مـــن المعنى شيء محدود مؤكد ، بل أن يكون قصاراه معنى كذكرى البرق . وهـــذا ، إذا صحّ تأويلنا ، معنى رائع للشـــعر يجعله التماعات تدل على المعـــــاني ولا تســـمح برؤيتها ، أي التفكير فيها، طويلاً وبدقة.

وقديماً ذهب ابن الزِّبعْرى ، الشاعر الذي هـــاجى المســـلمين في صـــدر الإسلام ، إلى شيء يتصل بهذا المدلول ، إذ ردّ على أبي سفيان الذي كان يطالبـــه بالإسهاب في شعره ، فقال : " الشعر غرّة لائحة، وسُبّة فاضحة (٢)". واللائحـــة هي اللامحة أي اللامعة أو المُومِضة ؛ ويخيّل إلينا أن الرجل يرى الشِّعر كالبيـــاض في جبهة الفرس المسرع ، لا يكاد المرء يبصره حتى يختفي ، وهو يجعل ذلك بـــإزاء الهجاء الفاضح الذي يصدم البصر لشدة ظهوره . فثمة موازنة بين ندرة الظـــهور وكثرته، وإن كان الهجاء فناً من فنون الشعر، لكنه فن يقتضي الوضـــوح غالبـــاً، وقلما يكفيه اللمح.

---

(١) أنظر الخليل ، **العين** : لمح ، ٢٤٣/٣، **والصحاح واللسان** : المادة نفسها .

(٢) النهشليّ ، **اختيار من كتاب الممتع**، ص ٣٨، ٣٩ .

أما محمد بن يزيد المبرّد (ت ٢٨٦ هـ) ، فينسب إليه المرزبانيّ (ت ٣٨٤ هـ) أن الإيماء إلى الشيء قد يغني عن كشفه " كما قيل : لمحةٌ دالّة "، ويضرب مثلاً على ذلك قولَ الفرزدق في قوم جرير:

ضرَبَتْ عليكَ العنكبوتُ بنسجها وقضى عليكَ به الكتابُ المنزَلُ

فتأويل هذا ، عند المبرّد " أن بيت جرير [يعني مكانة قومه] في العرب كالبيت الواهي الضعيف [...] يريد قوله تعالى :" وإنَّ أوهنَ البيوت لَبَيْتُ العنكبوت (٣)". أي أن الفرزدق يُلمِحُ إلى المعنى إلماحاً، وأن ذلك المعنى متضمَّن في البيت تضميناً بعيداً يقتضي التأويل ، لا سيما وأن الشاعر لم يذكر قوم جرير ولا الآية القرآنية، بل ألمح إلى هذين إلماحاً في " ضربت العنكبوت" و نسج العنكبوت و" الكتاب المُنزل "، أي القرآن الكريم . فهذه هي اللمحة الدالة إذن، أي التي تومئ إلى المعنى بصورة خاطفة بعيدة، وتدل عليه في الوقت نفسه.

ويُشعرنا ابن طباطبا العلويّ (ت ٣٢٢ هـ) أن الإيماء اللطيف يغني بإيجازه وبلاغته وحسن تأليفه عن استماع القصة التي قد يخل بها الشرح (٤) . أي أن الإيماء يملأ الفراغ المعنويّ باللطف، وذلك ما يقارب معنى السحر. فثمة تأثير نفسيّ يعوض من الكلام ويكمل المعنى أو يوحي به . لكن الإيماء قد يكون مشكلاً ، فيباعد عن الحقيقة (٥) . وذلك يعني أنه ينبغي أن يكون في الإيماء شيء ، لا ندري ما هو، يبعده من الالتباس والاختلاط . غير أن ابن طباطبا قرن الإيماء المشكل بالإشارات البعيدة ، في النص نفسه — والإشارة مرادف للإيماء - وذلك قد يعني أن الإيماء ينبغي أن يكون قريباً يسهل إدراكه.

ويجعل قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) الإشارة ، وبصورة شبه صريحة ، مرادفة للّمح والإيماء ، ويربطها بمعنى الإيجاز ، فيشرحها بقوله : " أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدلّ عليها " ، ويكاد يجعلها مرادفاً للبلاغة إذْ يذكر وصف بعضهم للبلاغة بأنها " لمحة دالة (٦)" ، وهي العبارة

(٣) المرزباني ، **الموشح** ، ص ١٦١، ١٦٢ .

(٤) ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ٤٩ .

(٥) نفسه ، ص ١٢٣ .

(٦) قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ١٧٤ .

نفسها التي استعملها المبرّد من قبل ، وأوحى أنها شائعة . أي أن الإشارة ضرب من الإيجاز يستعمل فيه اللمح، أو يلمح في المعنى لمحاً. لكنه حين يضرب الأمثلة على ذلك ويعلّق عليها ، نراه يتكلم على الإيجاز ، أي على المعاني الكثيرة في الألفاظ القصار ، من غير أن يبين موضع اللمح أو الإيماء (٧) . وهذا يؤدي إلى أن اللمح والإيماء مجرد إيجاز، ومن ثمّ فإن الخصوصية الشعرية غير ملتفت إليها، والشعر والنثر متساويان في هذا الأمر.

ويأخذ الشريف المرتضى (ت ٤٣٦ هـ) على ابن الرومي شرحه لشعره وإيضاحه له والتشعيب والتفريع فيه، رائياً أن " الشعر إنما تحمد فيه الإشارة والاختصار ، والإيماء إلى الأغراض ، وحذف فضول القول (٨)". فهو يريد الشعر إيماء ، أي إشارة خفية، تتناسب والاختصار وحذف الفضول.

ويوحي عباس بن عليّ الصنعاني (ت بعد ٥٦٩ هـ) أيضاً أن الإيماء مرادف للإشارة، لكنه يدخله في باب الاستعارة ، ويستشهد له بمقطّعات شعرية متعددة منها بعض ما استشهد به قدامة بن جعفر ، لكنه لا يعلق عليها إلا بحكم وصفي مبتسر واحد هو " إيماء مليح" (٩) ، فلا نعرف موضع الإيماء ولا كنهه.

وخلافاً للاتجاه السابق، يرى ابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) على طريقة معلمه أرسطو ، أن الأقاويل الشعرية المدحية تتألف من الأسماء المبتذلة ، أي الحقيقية ، ومن الأسماء الغريبة، أي المنقولة (المجازية) والمستعارة والمشتركة واللغوية والرمزية، موحياً أن تعرّي الشعر من الألفاظ الحقيقية يحيله رمزاً ولغزاً (١٠) ؛ فهو، استنتاجاً، يرفض أن يستحيل الشعر رمزاً كالإيماء بالفم ولا سيما شفتيه، أو العينين ولا سيما حاجبيهما، كما يرفض أن يكون الشعر لغزاً، أي كلاماً مبهماً ملتبساً خفياً لا يُفهم. وبكلمة هو يرفض الشعر الإلماحيّ المستغلق . والحقيقة أن نص أرسطو الذي شوهه تلخيص ابن رشد ، يشترط لجودة العبارة أن تكون واضحة غير مبتذلة، أي غير مؤلفة من الأسماء الأصلية (يعني البلدية)؛ فالعبارة السامية هي التي تخلو من

---

(٧) **نقد الشعر** ، ص ١٧٤-١٧٨ .

(٨) الشريف المرتضى، **الشهاب في الشيب والشباب**، الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٢، ص ٩٢،٩٣.

(٩) الصنعاني ، **الرسالة العسجدية** ، ص ١٢٤- ١٢٦ .

(١٠) ابن رشد ، **تلخيص كتاب أرسطو** ، ضمن بدوي ، **فن الشعر**، ص ٢٣٨ .

السوقية وتكون لغتها غير مألوفة الألفاظ ، فتستخدم الغريب والمستعار والممدود وكل بعيد من الاستعمال ، على ألاّ تكون كلها مليئة بالاستعارات وإلاّ أصبحت لغزاً ، وألاّ تكون مليئة بالغريب وإلاّ غدت رطانة (١١) . فهو، بالتالي، يريد توازناً بين المعاني الحقيقية والمعاني غير المألوفة.

*****

وخلاصة القول إن العرب القدماء أرادوا الشعر موحياً غير مكشوف ، بحيث لا يفيض في الصورة أو المعنى ، بل يقدم منهما جزءاً يسيراً يمر بسرعة كالومض ، تاركاً للمتلقي مهمة الاستنتاج ، أو الشعور بتلك الصورة وبذلك المعنى . وهكذا يصبح الشعر نوعاً من الاستشعار البعيد . ومن هنا ربطوا الشعر بالإيجاز ، الذي سنرى أنه متصل بالغموض (أدناه : القسم ٤، الفصل ٤)، ومع الإيجاز ما يشبهه من الاختصار والحذف ؛ كما ربطوه بالإيماء والإشارة واعتبروه لمحة دالة . على أنّ دلالة تلك اللمحة لا تكون صريحة بل ضمنية تحتاج إلى التأويل، وإن أوحى بعضهم اختلافاً في هذا الشأن ، إذ حذروا من الإشارات البعيدة ، وهي في العادة إما غَلِقة وإما محتاجة إلى تأويل ؛ واشترطوا تجنب الإشكال والالتباس والاختلاط، وكأنهم لم يريدوا أن يوقعوا المتلقي في حيرة من المعاني، بل رغبوا في أن يلمح معنى واحداً ، قد لا يدركه للوهلة الأولى ، لكنه لا يدرك غيره حينما يستوعبه؛ وهذا خلافُ ما سيطالب به الرمزيّون في القرن العشرين ، حتى أننا سنرى أحد أقطاب المدرسة الأرسطية العربية ، ابن رشد ، ينهى عن الإكثار من الاستعارات في الشعر لكيلا يصبح الشعر رمزاً ولغزاً ، فهو يكره الاستغلاق .

بيد أن ثمة من أوحي خلاف ذلك ، وكاد يسوّي بين الشعر والنثر ، ويجعل اللمح والإيماء والإشارة لا تعني غير الإيجاز . وأوحى بعضهم ، في النهاية، بالأثر النفسيّ لطريقة اللمح ، نعني بذلك اللطافة التي درسنا بُعدَها النفسيّ عندما تناولنا موضوع السحر (أعلاه). فليس كل لمح مقبولاً ، بل لا بد معه من براعة فائقة تجعل النص يمر بخفاء ويكون سائغاً.

والحديث عن التأويل الذي تلمسناه في كلام المبرّد ، يجعلنا نطرح سؤالاً

(١١) **كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، ص ١٢٢ .

في " معنى المعنى " عند عبد القاهر الجرجاني (١٢)، وحتى عند ريتشاردز في العصر الحديث (١٣) . فدلالة اللفظ الحقيقيّة، في بيت الفرزدق المستشهد به آنفاً، هو أن العنكبوت ألقت على جرير بخيوطها، وأن القرآن هو الذي قضى بذلك. أما الدلالة الثانية، أي "معنى المعنى" في مصطلح الجرجاني، فهي أنّ منزلة قوم جرير كخيوط العنكبوت، فهي منزلة واهية (ضعيفة جداً)، وفق تفسير المبرّد ؛ أو أنّ جريراً ضعيف على الإطلاق، وفق ما يوحيه البيت أيضاً؛ والدليل على ذلك الضعفِ ما ورد في القرآن الكريم عن بيت العنكبوت، بحسب تفسير المبرّد، أو لأنّ الله قضى في كتابه أن يكون جرير نفسه ضعيفاً، بحسب ما يوحيه البيت. أما إذا أردنا استيحاء طريقة ريتشاردز وأوغدن فيحتمل القول إن المعنى العاطفي أو الإثاريّ لبيت الفرزدق هو الإشعار باحتقار جرير، مع أنه لا أشارة في النص إلى ذلك المعنى النفسيّ. وهذا يجعلنا، من الجانبين، على حافة علم الدلالة ولا سيما باب التحميل، إذا صح التعبير *(connotation)* (١٤)؛ لأن المعاني غير الأصلية هي معانٍ غير اصطلاحية قد توحي الأساليبُ البيانية والبديعية، والمؤثرات الصوتية واللفظية، والاستعمالات الخاصة، والرموز، والتضمينات وغيرها، زيادتَها على المعنى.

هذا وقد افترق الرمزيّون في العصر الحديث عن قدماء النقاد العرب في مسألة الالتباس والتأويل وكثافة الاستعارات ، لكنهم شاركوهم في معنى الإيحاء المتمثل في الإلماح (١٥)؛ فالمعاني الإلماحيّة أو الموحى بها ، هي معان محمّلة ، قد اتفق على اللجوء إليها النقاد العرب القدماء والرمزيّون المحدثون ، وربما غيرهم .

---

(١٢) أنظر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، ص ٢٠٢، ٢٠٣ .

(١٣) أنظر هايمن ، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة** ، ترجمة عباس ونجم ، ١١٦/٢ وما بعدها .

(١٤) نقترح مصطلح التحميل لأنه أوضح من المصطلحات الأخرى التي ترجم بها اللفظ الأجنبي ، فالمعنى التبعيّ المستعمل عند بعضهم قد يلتبس بالبدل والصفة والعطف، والمعنى التضميني قد يلتبس بمفهوم دلاليّ جزئي هو التضمين اللغوي، والمفهوم قد يلتبس بمعنى الفكرة العامة أو مضمون المصطلح ، الخ. أما التحميل فنعني به تحميل الكلام معنى لا يدل عليه أصله أو أصوله اللغوية .

(١٥) فملاّرميه يطلب ترك كل شيء ، ولا سيما الوصف والقصة ، ويطلب اللجوءَ إلى الإيحاء ؛ فالشعر هو الاكتفاء بالإلماح إلى الأشياء أو إخفاء خصائصها التي تجسد أفكاراً ما ؛ وليس على الشاعر أن يقود القارئ بيده إلى الموقع الدقيق لفكرته. وكلودال يرى أن على الشاعر أن يوحي بواسطة الصورة. V. VAN TIEGHEM, *Grandes doctrines littéraires en France,* p.p. 256,268

الفصل الثامن

العجب والتعجّب والتعجيب

أكثر ما دارت هذه المصطلحات الثلاثة على ألسنة أتباع أرسطو من النقاد العرب والمسلمين ، أخذاً من ترجمة **كتاب الشعر** أو تلخيصه.

ولعل أول من استعمل مصطلح التعجّب في المجال النقدي أبو عثمان الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) وذلك حين أشار إلى أنّ ترجمة الشعر تُذهب حسنَه وتسقط موضع التعجّب منه (١) ، على ما مضى. وهذا يوحي أن أهم خصائص الشعر جمالُه وأثره النفسيّ المتمثل بالقدرة على إثارة التعجّب، وإنْ لم يبيّن الجاحظ مصدر التعجّب من الشعر ولا أثره في المتلقي . وطبيعي أن يعدّ الجاحظ نفسُه المعنى الغريب العجيب من الأمور التي يتقدم بها شاعر على آخر (٢) ، ما دام التعجّب أهم خصائص الشعر.

وابن سينا (ت ٤٢٨ هـ) يحاول أن يملأ الفراغ الذي تركه الجاحظ في هذا الموضوع ، فيؤكد أن التعجب هو مما يثير الانفعالات التخييليّة ، أو يفرض الإذعان على المتلقي ، معرّفاً التخييل بأنه " انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو نشاط ، من غير أن يكون الغرض إيقاع اعتقاد البتة "، وبأنه " إذعان للتعجّب، والتذاذ بنفس القول (٣)". كما أنه يدعو إلى التحريف عن العادة من أجل إثارة التعجيب - أي الإعجاب - عبر تحريك الخيال إلى تصوّر ما هو متوَّهم ، قاصداً إلى نقل الخيال إلى عالم جديد مبتكر بعضُه أو كله (٤) .

---

(١) الجاحظ ، **الحيوان** ، ١/ ٧٤، ٧٥ . وقارن أعلاه القسم ٢، الفصل ٢ .

(٢) نفسه ٣/ ٣١١ .

(٣) أنظر ابن سينا ، **المجموع أو الحكمة العروضية**، تحقيق محمد سالم ، القاهرة ١٩٦٩، ص ١٥، وبدوي ، **فن الشعر** ، ١٦٢، وكتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/١١٧، ١١٨ .

(٤) كتابنا نفسه ، ١/ ١٢١ .

ويميز ابن سينا بين شعر العرب وشعر اليونانيين فيجعل للشعر العربي غاية من اثنتين : أولى وهي التأثير في النفس وحملها على الفعل أو الانفعال ، وثانية وهي العَجَب، أي الدهشة بحسن التشبيه (٥) . وهو في إشارته إلى الغاية الثانية قريب من الجاحظ . لكنه ، في الوقت نفسه ينسب التعجيب إلى المحاكاة البعيدة من الصدق ، ويؤكد أنّ " الشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية [...] المشوريّة والمشاجريّة والمُنافَريّة (٦)" . فالفرق غير واضح هنا بين الشعر العربي وسائر الشعر ، لأن كل الشعر ، ومنه الشعر العربي ، يرمي ، في رأي ابن سينا ، إلى التعجيب ؛ ولأن المحاكاة ، وهي في جوهر الشعر ، تحرّك النفس عند تلامذة أرسطو ؛ والشعر العربي يعمل ، في ما يعمل ، على التأثير في النفس وعلى انفعالها . فقد حاول ابن سينا، إذن ، اكتشاف فرق بين الشعرين ، لكنه ظل متأثراً بنظرية أرسطو ، فلم يستطع إلاّ أن يوحّد بينهما ، من غير أن يدري.

ويتابع عبدُ القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) ابنَ سينا في القول بالتعجّب المنشئ للتخييل ، رابطاً إياه بالسحر ، وذلك إذ يتحدّث عن النمطين الثالث والخامس من أنماط التخييل ، وقد سبق الكلام على ذلك (أعلاه: القسم ٢، الفصلان ٣، ٤). وهو يجعل إثارة التعجّب نتيجة لوجود الشيء في غير مكانه ، أو لادعاء الوجود لشيء غير موجود (٧) ؛ وهذا يعني أن مصدر التعجّب عنده المفاجأة الناشئة عن اختلاف المشهد ، أو عن فرض زيادة على المشهد لا حقيقة لها ، وكذلك عن اجتماع مختلفين لا يُتوقع اجتماعهما . ويمثّل الجرجاني على هذه الحالة الأخيرة بشعر في وصف النرجس متنازَع بين شعراء متعددين ، وهو :

ولازَوَرْديّةٍ تزهو بزُرقتِها ... بينَ الرياضِ على حُمْرِ اليواقيتِ
كأنها فوقَ قامات ضَعُفنَ بها ... أوائلُ النارِ في أطرافِ كبريتِ

ووجه التباين عنده هو تشبيه النرجس الغضّ ذي الأوراق الرطبة التي يشفّ منها الماء بنار الكبريت (٨) . وكأن الجرجاني يريد أن يقول ما قاله شاعر اليتيمة :

---

(٥) بدوي ، **فن الشعر** ، ص ١٦٩، ١٧٠ .
(٦) نفسه، ١٦٢ .
(٧) الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص ١١٨، وقارن أعلاه ، القسم ١ ، الفصل ٢ .
(٨) نفسه ، ص ١١٧ .

"والضدُّ يُظهرُ حسنَهُ الضدُّ" .

ويرى ابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) أن المحاكيات التي تخرج عن عمود الشعر ، ومنها الاعتقادات ، لها فعلٌ مُعجب إذا ما مُزجت بالمحاكيات الشعرية وكأنها وقعت اتفاقاً من غير قصد ؛ لأن ما يقع بالاتفاق معجب (٩). فهو يوحي إذن أن المصادفة تثير الإعجاب، وليس ذلك مؤكداً في رأينا. والحق أن ابن رشد أخذ هذه الفكرة من أرسطو ، لكنه كاد يقلبها رأساً على عقب؛ فأرسطو نسب إثارة الدهشة إلى العمل المفاجئ ، ورأى أن ذلك العمل أكثر إدهاشاً من العفو والاتفاق ، إلاّ إذا كان هذين متعمدين (١٠) .

وينوط حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) التعجيب بالتخييل، مؤكداً أن الغرابة والتعجيب كلما اقترنا بالتخييل كان ذلك أبدع . ويشير إلى أن محاكاة المطابقة- أي ما سماه ابن رشد تشبيه شخص بآخر من نوعه عينه قد يُقصد بها ضربٌ من التعجيب (١١) . لكنه لا يوضح كيف يكون ذلك ولا يضرب عليه أمثالاً . كما أنه ينوط الإعجاب بالندرة ، ذاهباً إلى أن إعجاب النفوس بالمتماثلات والمتشابهات والمتخالِفات ، وتحرّكها لها ، يشتدان كلما كان وجودها قليلاً وكلما كان استيعابها ، ولا سيما استيعاب أشرفها وأشدها تقدماً في الغرض، ممكناً (١٢) . وهكذا يكون التعجيب متأثراً بأمرين متشابهين : هما الاتفاق، ويحصل نادراً ، والوجود القليل . وهذه القلة تنسحب عند حازم على لطائف الكلام ، أي غرائبه التي يقل الاهتداء إلى مثلها فهي مستندرة مستطرفة (١٣) .

وهو يشير إلى أساليب تؤدي إلى التعجيب، ومنها التناسب والتشاكل في إيراد أنواع الشيء وضروبه فإن " ذلك أدعي لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء ، ووقعه منها الموقع الذي ترتاح له " . ومن ذلك حسن تركيب

---

(٩) بدوي ، **فن الشعر** ، ص ٢٢٥.

(١٠) نفسه ، ص ٢٩، وعياد ، **كتاب أرسطو طاليس** ، ص ٦٨، ٦٩، وكتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ١٠٣.

(١١) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ٩١، ٩٢، وكتابنا نفسه ، ١/ ١٠٢، ١٠٥، ١٠٦ .

(١٢) **منهاج** ، ص ٤٦، ٩٦، وكتابنا نفسه ، ١/ ١٠٧ .

(١٣) القرطاجني ، نفسه ، ص ٩١، ٩٢ .

المتحركات والسواكن في العَروض (١٤) . ومنه تحسين المبادئ في القصائد " بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع أو أن يُشرَبَ ما يؤثر فيها انفعالاً ويثير لها حالاً من تعجيب أو تهويل أو تشويق أو غير ذلك (١٥)" . ومنه اتّباع النسق على سبيل الترقي كقول المتنبي:

تالله لا كلّمتُها ولو انّها كالشمسِ أو كالبدرِ أو كالمكتفي

حيث أفادَت "أو" ترقياً يقصد به " تعجيب المخاطب من زيادة الشيء تعظيماً أو تحقيراً بعد تحقير ، مذهبَ من تخطّى الشيء إلى ما هو أبلغ منه في المعنى (١٦)" . ومنه تصدير الفصول بالمعاني الجزئية وإردافها بالمعاني الكلية " فكثيراً ما يقع بوضع معاني الفصول على هذه الصفة تعجيبٌ للنفس وانقياد إلى مقتضى الكلام (١٧)" . وباختصار كل ما يوافق منطق البلاغة والعروض.

*****

ثلاثة إذن ممن اتبعوا أرسطو من الفلاسفة والنقاد العرب والمستعربين ، واثنان ممن تأثروا به تأثراً بعيداً ، تحدثوا عن التعجّب والتعجيب والعجب. ويبدو عنصر التعجب في جوهر الشعر الجيد ، أو مما يؤدي إلى إنتاج الشعر الجيد ، أو من أهداف إنتاج الشعر الجيد ؛ وتلك رؤى ثلاث مختلفة باختلاف آراء النقاد والفلاسفة ، وإن كان بعضها يجتمع أحياناً عند الناقد الواحد ؛ فالجاحظ يوحي أن التعجب من جوهر الشعر وأنه يَذهَب بالترجمة ؛ والتعجّب ، عند ابن سينا وعبد القاهر الجرجاني ، يثير الانفعالات التخييليّة المنتجة للشعر ؛ والشعر قد يقال ، في رأي ابن سينا ، للتعجيب وحده ، ولذلك كانت إحدى غايتي الشعر العربي إثارة العجب ؛ وامتزاج المحاكيات الشعرية وغير الشعرية ذو أثر معجب ، عند ابن رشد ؛ واقتران الغرابة والتعجيب بالتخييل يفضي إلى ما هو أبدع ، عند القرطاجني . والأغلب أن التعجيب غاية الشعر ، عندهم ، حتى إن القرطاجني جعل العجب أو التعجّب غايةَ كل الأساليب البيانية والبديعية والمنطقية والشعرية

---

(١٤) **منهاج** ، ص ٢٤٥، ٢٤٦.

(١٥) نفسه ، ص ٢١٠ .

(١٦) نفسه ، ص ١٠٢ .

(١٧) نفسه ، ص ٢٩٥ .

عامة ، لافتاً بصفة خاصة إلى أثر القلة والندرة والتناسب والتشاكل في التعجيب. وليس هذا انتقاداً للقرطاجنيّ ، بل هو إشارة إلى شمولية متقدمة عنده ، لأن كل الأساليب الفنية ترمي إلى إثارة فضول المتلقي وإمتاعه وحتى مفاجأته وإدهاشه. والتعجيب، عندهم ، لا يتأتى عن المحاكاة الصادقة دائماً ، بل قد يُعتمد التحريف عن العادة في المحاكاة، ويُستعمل منها ما هو بعيد من الصدق ، لإثارة التعجب (قارن أعلاه ٢٥٢). وهذا التحريف قريب مما سيقول به عبد القاهر الجرجاني من أثر وضع الشيء في غير مكانه أو ادعاء وجود المعدوم أو الجمع بين المختلفين .

وواضح أننا كلما وصلنا إلى مفهوم جديد، شعرنا أن النقاد يجعلون له مكانة أُولى، أو يتركون له فسحة بين الأماكن الأولى. حتى إذا خطر في بالنا أن نجمع المفاهيم ذات الأهمية العليا أو العالية في الشعر وجدنا عدداً لا باس به. وهنا ، مثلاً ، نحسّ أن الشعر هو الكلام المعجب وأن كل كلام معجب شعر ، بحيث تتوحد الصناعة بالأثر النفسي المنشئ لها أو المتأتي عنها ، وبحيث يكون السبب والنتيجة ونتيجة النتيجة شيئاً واحداً.

لكن لماذا كاد الكلام على العجب ومشتقاته ينحصر في تلاميذ أرسطو ، أو في من تأثروا به؟ قد يبدو السؤال ساذجاً لأن أرسطو تكلم في هذا الموضوع ، فمن الطبيعي أن يتّبعه تلاميذه والمتأثرون به ! بيد أنّ العجب ليس أمراً يونانياً خاصاً ، بل هو إنسانيّ ، ولا حاجة للتأثر باليونان من أجل الحديث عنه . ويبدو لنا أنّ عاملين اثنين أبعدا النقاد العرب عن هذا المخاض ، حتى بعض المتأثرين بأرسطو مثل قدامة بن جعفر: الأول أن موضوع العجب ارتبط بالدهشة ، واتصل بالقصة المسرحية الشعرية والملحمة ، ولم يكن عند العرب شيء من ذلك ؛ والشعر الخالص قلما يحتاج إلى التعجّب القائم على المفاجأة ، كما وردت في كلام أرسطو، بل يكفيه إثارة العجب بالصورة نفسها ، وهو ما ينسبه العرب عادة إلى الحسن أو الطرب أو الجودة أو السحر أو الغرابة أو ما أشبه ذلك، من غير أن يعزوه إلى العجب ؛ فلكل أمة مصطلحاها المنبثقة عن رؤيتها للعمل الفنيّ . وهذا يفضي بنا إلى السبب الثاني وهو أن التعجيب والدهشة مرتبطان بالأعمال المتجاوزة للطبيعة ، ولا سيما عند الشخصيات الأسطورية والملحمية ، فهما يتعارضان ، إذن ، مع العقيدة الإسلامية ، ويبدوان خارج نطاق التصديق ؛ ذلك لأنّ الدين الإسلاميّ حمل أتباعه على كثير من الواقعية ، وحاول أن يبتعد بهم عن الأسطورة

والخرافة ما استطاع . وحتى الكلام على ما قبل اليوم الآخر ، وعلى الصور المتصلة بالجنة والحور العين ، ليس كله من الأمور الثابتة في الإسلام ، ولعل كثيراً منه قصص مأخوذة عن اليهود أو عن الأمم غير العربية التي دخلت الإسلام ، أو هو من اختراع أمثال هؤلاء تقليداً لما عرفوه من عقائدهم القديمة ؛ وهو في كل الأحوال لا يتصل بالعالم والزمن الأرضيين اللذين يعيش فيهما المسلمون ، بل هو بعيد جغرافياً وزمنياً منهم ، وأكثره خارج الأرض ، ولذلك قد يمكن الحديث عنه ، بوصفه متصلاً بعالم عجائبي خارج عن الحياة الإنسانية ؛ أما أن يتصل بحياة المسلم على الأرض أو بمن يعيش في ظل الدولة الإسلامية، فإن التعجيب والدهشة سيبدوان حينئذ من الأشياء التي تخرج عن المحتمل المقنع ، لمجافاتهما للواقعية الإسلامية ، وربما جرّا إلى ما يفسد العقيدة في رأي المسلمين المحافظين والسلطات الإسلامية . وحتى الصوفية وما ينسب إلى أصحابها من كرامات لم تظهر إلاّ متأخرة وكانت من آثار العقائد غير الإسلامية.

وعلى العموم فإن مصطلح العجب لا يبدو مصطلحاً نقديّاً عربياً خالصاً ، أو هو قليل التداول في النقد الأدبي العربي ، بدليل انحصاره في الدائرة الأرسطية ، ولعله مقتبس لشعر غير الشعر الذي وضع له أصلاً ؛ إذ قد استعمله النقاد العرب أو المستعربون على سبيل الترجمة والتلخيص ، غالباً ، لا على سبيل الابتكار . أما من لم يترجمه منهم فقد مرّ به عرضاً ، لعدم استطاعته المواءمة بين الروح الأسطوري والروح الديني المحافظ ، من غير أن يكون متعرضاً لشيء من اللوم . أو لم يُرْمَ أولئك الشعراء الذي غالوا في تعظيم ممدوحيهم بالكذب ويتهموا بالخروج على تعاليم الدين ؟ أو لم يعلن بعض النقاد رفضهم الغلو أو الإفراط في الكذب ، وبلوغ الإحالة فيه من أجل ذلك (١٨)؟ ، أوليس الإدهاش المتجاوز للطبيعة محتاجاً إلى جماعات تؤمن بما وراء الطبيعة خارج الغيب الديني؟ إن ثقافة اليونان الوثنية كانت تسمح بذلك، لكن الثقافة الإسلامية لم تبد مشجعة عليه.

والحقيقة أن القول بإثارة التعجيب نوع من السعي إلى إدهاش المتلقي ، وهو مطلب قديم رأينا شيئاً منه ، منذ قليل ، في كلام أرسطو على الدهشة الناشئة عن المفاجأة ، ونزيد هنا ما طلبه أرسطو نفسه في المأساة والملحمة من إدخال

---

(١٨) راجع كتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ١٤٩ وما بعدها .

عنصر الروعة أو العجب في الأُولى ، وعنصر غير المعقول في الثانية ، إذ رأى أنّ " مخالفة العقل هي أكبر ما يَعتمد عليه عنصرُ الروعة " أو العجب " والأمر العجيب يلذّ ؛ ويكفي لإثبات ذلك أن كل من يروي قصة يضيف إليها بعض العجائب ليَسُرّ السامعين (١٩)" . فأرسطو يضع قاعدة عامة هي أنّ الأمر العجيب مصدر لذة (أو مصدر إمتاع في ترجمة أخرى)، وأنه بذلك يربط بين أمرين نفسيين ويجعل أحدهما مصدراً للآخر.

*****

وفي العصر الحديث أشار كثيرون إلى الدهشة والعجب ، وشابهوا العربَ الأرسطيين في ذلك لأن مصدرهم أرسطو أيضاً ، سواء وافقوه أو حاولوا الخروج على قواعده ، ومن هؤلاء بودلير (٢٠) . بل قد نصاب ، أحياناً، بالدهشة ونحن نقرأ بعض آراء الشعراء وأصحاب النظريات الشعرية في فرنسا في القرن العشرين ، أي بعد بودلير، وهم يتحدثون عن العجب والدهشة ، لأننا نشعر بكثير من التماثل بين آرائهم وآراء النقاد العرب القدماء المتأثرين بأرسطو (٢١) .

وهنا قد يعترض معترض فيسأل: لكن كيف يرفض المجتمع الإسلامي الإدهاش لأنه مرتبط بالأسطورة، ويقبله فرنسيو القرن العشرين؟ والجواب عن ذلك أن المجتمع الفرنسيّ كان في ذلك القرن عَلمانيّاً لا سلطة دينية عليه، وكان يحاول أن يفتش عن منابع جديدة للصورة الشعرية، فابتعث الأسطورة من رقادها،

---

(١٩) أنظر عياد، **كتاب أرسطو طاليس** ، ص ١٣٨، ١٤٠، وبدوي، **فن الشعر** ، ص ٦٩ .

(٢٠) يرى بودلير أن من أهم خصائص الجميل في الفن إثارة الدهشة وتحاشي القواعد والتحليل المدرسيّ . ومن أجل الحفاظ على المتعة المتأتية عن الدهشة ينبغي الحفاظ على تنويع النماذج والأحاسيس، وإلاّ فإن كل النماذج والأفكار والأحاسيس تختلط في وحدة واسعة رتيبة ولا شخصية.
V. VAN TIEGHEM, *Grandes doctrines littéraires en France*, p.p. 244,245

(٢١) فبروتون يعقد ، سنة ١٩٢٤م ، صلة بين الجميل والمعجب أو المدهش ، حتى إنه ليرى أن المدهش جميل دوماً ، وأنه جميل أياً يكن، بل لا جميل إلا هو. وهو لذلك قد فضل سنة ١٩٣٦م إدهاش رانبو على غموض ملاّرميه ، وصرح أنّ السريالية لن تعيش ما لم تضع لنفسها قانوناً تستسلم فيه استسلاماً خالصاً وبسيطاً للمدهش ، ففي هذا الاستسلام يكمن مصدر الاتصال الأزلي بين الناس . وذلك يعني أن المدهش هو خصوصية الشعر ، ولا سيما شعر السرياليين ومن كان قبلهم. ويعلن بروتون فوق ذلك أن الشعر الحديث هو الوارث الحقيقي للحكاية القديمة ، لعلمه أن الإدهاش من خصائص القصة. Cf. GOIMARD, Jacques, *Merveilleux, Universalis Ency*.

وابتعث معها كثيراً من الأساليب الوثنية ، لا إيماناً بها ، بل على طريقـــة التمتـع بالحرية المطلقة في كل شيء ، وفي نوع من الإرادة العبثية والهوى ، والبحث عـن المختلف والجديد . لكن هذا الخيار لم يستمر ، ولا يزال المجتمع الفرنسي ، وغالبـاً غيره كذلك ، يفتش عن مصادر أخرى للشعر ، هذا عند من لا يزال يؤمن بهـذا الفن من المبدعين !

القسم الرابع

مصطلحات ومفاهيم تتصل بالمعنى واللفظ

مقدمــــة

إن أكثر المصطلحات النقدية العربية إما أن تتصل بالمعنى أو بـــاللفظ ، لأن هذين كانا مدار النقد لعصور طويلة ؛ لكننا سنختار أخـــصّ مـــا يتصـــل مـــن المصطلحات والمفاهيم بالمعنى المجرد ، وما قد يستعمل منها للدلالة علـــى تفضيـــل بعض الشعراء على بعض تعويلاً على الفرادة أو الطبيعة الخاصة ، بغض النظر عـــن البعد العقدي الذي وجدناه في غيبية بعض المصطلحات ، وعن البعد النفسي الـذي وجدناه في بعضها الآخر.

لكن لن تكون غاية هذا القسم دراسة المعركة حول اللفظ والمعنى ، مـــن قدّم هذا ومن قدّم ذاك ، فتلك معركة قد نالت حقها من التأليف والدراسة . لكـن البحث هنا سيتناول ما وُصفت به الألفاظ ، سواء عند أنصار اللفـــظ أو أنصـــار المعنى ، من غير تجاهل للرأي القائل بأن الفصل بين اللفظ والمعنى فصـــل شـــكلي مفتعل ، وأن ما يصيب هذا يصيب ذاك في الوقت عينه ، لأن اللفظ الدالّ لا يمكـن أن يكون أصواتاً مجرّدة وإيقاعات خالصة ، وقلما يستساغ أو يمجّ من غير التفكـير بمعناه ؛ والمعاني ليست مفاهيم مجرّدة ، بل لا بد لمعرفتها وإدراكها من أن تكون لهـا رموز صوتية أو صورية أو حتى حركية، وهذا أمر مفروغ منه. صحيـــح أن ثمـة صفات للألفاظ تتصل بإساغة أصواها من حيث التلاؤم ومن حيث التعوّد ، بحيـث قد يكون المعنى مقبولاً والموسيقى اللفظية غير ذلك، لكن ذلـــك نـــادر ومرتبـــط بالعادات الموسيقية والاجتماعية المتصلة باللغة ، أكثر مما هو صفات عامة لصيقـــة بأحرف أو بتراكيب حرفية بأعينها ، بدليل أنّ ما يُســـاغ من التراكيب الحَرْفية في أمة أو في جماعة، قد يكره في أخرى ، والعكس صحيح.

فلا غرو أن نجد في النقد العربي صفات مشتركة للفظ والمعنى ، كصفـــة الغرابة ، وهي صفة سندرسها مع صفات أخرى ، كالعذوبة والرشاقة وغيرهـــا. حتى الجزالة التي مررنا ببعض ما يتصل بها في مواضع سابقة ، وصف النقـــاد بهـــا اللفظ ووصفوا بها المعنى أيضاً ، كما رأينا في الفصل المتصل بعمود الشعر ، ليـــس لافتقارهم إلى الدقة العلمية فحسب ، بل لتداخل الموضوعين تداخلاً لم ينتبهوا لـــه على ما يكاد يكون مؤكداً ، وإن ألمحـــوا إلى شعورهم به عند تناولهم لنظرية النظم

(أبو سليمان الخطّابي وعبد القاهر الجرجاني خاصة)، وكذلك عندما وضعوا الكلمة في وحدة جسدها اللفظ وروحها المعنى ، على ما سبق بحثه في المصطلحات والمفاهيم الغيبية ، وكذلك في مثل قول ابن الأثير :" وليس لقائل هنا أن يقول : لا لفظ إلا بمعنى ، فكيف فصلت أنت بين اللفظ والمعنى ؟ فإني لم أفصل بينهما، وإنما خصصت اللفظ بصفة هي له ، والمعنى يجيء تبعاً وضمناً (١)" .

وسنخص بالبحث مصطلحات ومفاهيم الاختراع ، والشرف ، والغرابة ، والغموض ، والانغلاق ، والجزالة ، والعذوبة والحلاوة ، والرشاقة ، التي تدل على الجدّة وعلى الاختلاف وعلى جمال اللفظ وقوته ومقدار بيان معناه واحتماله حُجباً رقيقة أو صفيقة تحول بينه وبين المتلقي.

---

(١) عبد السلام عبد العال، **نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلويّ** ، ص ٣٥٣، عن **المثل السائر** ، تحقيق بدوي طبانة وأحمد الحوفي، مطبعة نهضة مصر بالفجالة، ١/١١٦ .

الفصل الأول

الاختراع والتوليد والاتِّباع

الاختراع أو المختَرَع الشعريّ هو، في مفهوم النقاد العرب القدماء ، المعنى الأول أو الصورة الشعرية الأولى التي يبتكرها الشاعر من غير أن يكون مسبوقاً إليها. ولعل أول تعريف حَديّ له، هو تعريف ابن رشيق القيرواني (ت ٣٥٦ هـ) الذي وصف الشعر المخترع بأنه :" ما لم يُسبق إليه قائله ، ولا عمل أحدٌ من الشعراء قبله نظيرَه أو ما يقرب منه ، كقول امرئ القيس:

سَمَوْتُ إليها بعدما نامَ أهلُها   سُموَّ حَباب الماءِ حالاً على حالِ

فإنه أوّل من طرق هذا المعنى وابتكره ، وسلّم الشعراء إليه ، فلم ينازعه أحدَ إياه [...] وله اختراعات كثيرة [...] وهو أول الناس اختراعاً في الشعر وأكثرهم توليداً " . وقد فرق ابن رشيق بين الاختراع والتوليد ، بأن التوليد هو استخراج معنى من معنى متقدِّم أو زيادة معنى فيه ، ولا يعدّ ذلك سرقة (١) . وواضح أن الإبداع مرادف عند ابن رشيق للاختراع ، وأنه يدل على الأوّلية التي لا نزاع فيها ، وعلى انتفاء النظير والمقارب ، خلافاً للتوليد الذي يدل على الاتّباع . فليس الاختراع ابتكاراً فحسب بل تجاوز بعيد للآخرين كذلك (وسوف نعود إلى موقف ابن رشيق من الاختراع عما قليل، وفاقاً للسياق التاريخي). وربما فُهم تعريف ابن رشيق بجلاء أكبر إذا تدبرنا تعليق ناقدين سابقين له ، هما أبو بكر الصولي (ت ٣٣٥ هـ) وأبو عُبيد الله المرزباني (ت ٣٨٤ هـ) ، على بيت امرئ القيس المشهور:

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلي   بصبحٍ وما الإصباحُ فيكَ بأمثلِ

فلقد قال المرزبانيّ ، موحياً أنه ينقل رأي الصوليّ ، إن امرأ القيس " أوّل من وصف [...] الهموم متزايدة بالليل، وتبعه الناس " ، ثم عقّب على ذلك بقوله : " والمبتدئ بالإحسان فيه امرؤ القيس ، فإنه بحذقه ، وحسن طبعه ، وجودة قريحته،

---

(١) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١/ ٢٦٢، ٢٦٣ .

كره أن يقول : إن الهمَّ في حبِّهِ يخفُّ عنه في نهاره ويزيد في ليله ؛ فجعـل الليـل والنهار سواء عليه في قلقه وهمّه ، وجزعه وغمّه [...] فأحسن في هذا المعنى الـذي ذهب إليه ، وإن كانت العادة غيره والصورة لا توجبه (٢)" . أي أن الاختراع عمل حسن يقتضي الحذق وجودة الطبع والقريحة ، ويخرج عن العادة وعن المنطق التقليدي ؛ فهو أول صورة من نوعها ، ويتجاوز ما هو معروف وما هو متوقع ، ولا يتاح إلا للشعراء المهرة المطبوعين .

وشبّه القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) الاختراع بالزواج بالبكر ، وهو يبدو أصل معنى الابتكار المرادف للاختراع ، وذلك إذ وصفه بـافتراع المعنى البكر ، ثم شبّهه بافتتاح طريق مبهم (٣) . كما جعل المختَرَع أصلاً أول سابقاً انفرد فيه صاحبه (٤) ؛ فالاختراع يتصل بالعمل الأول غير المسبوق ، المؤدّي ، إذا صح تقديرنا ، إلى الولادة والحياة ، أو يتصل بطريق (أسلوب) أنفٍ يدل على التجديد والاختلاف ، ويسمح بسير الآخرين عليه ، أي بالاتّباع .

ويكاد مفهوم الاختراع ينحصر بالمعاني الشعرية، ولا نعرف أحداً مما قرأنا له أو عنه قد استحبّ اختراع الألفاظ في هذا الميدان . بل إن اختراع الألفاظ يبدو مستنكراً ولو كان بتأثير أعجمي ، كالذي نسبوه إلى الشاعر الجاهلي أميّة بن أبي الصَّلْت وزعموا أن العرب لا يعرفونه ، ويتمثل بكلمات متأثرة باليهودية ومأخوذة من السريانية ؛ كاستعماله كلمة الساهور بمعنى القمر أو هالته ، وتسميته السماء صاقورة وحاقورة وبِرْقِعَ ، ووصفه الله تعالى بالسلطليط، أو السلطيط ، واشتقاقه كلمة الثغرور من الثغر (٥) ؛ وقد زعم أبو الفرج الإصفهاني أن أمية استعمل الثغرور اسماً لله ؛ وذلك غير صحيح على الأغلب، لأن ابن قتيبة أشار إلى أن أمية قد أراد به الثغر لقوله : " وأبدت الثغرور "، وما أشبه ذلك (٦) . كما أخذوا على المتنبي استعماله لفظ المخشلب الذي زعموا أنه أعجميّ (نبطيّ) واضطرارَه إلى

---

(٢) المرزباني ، **الموشح** ، ص ٣٢، ٣٤ .

(٣) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٥٢ .

(٤) نفسه، ١٨٤ .

(٥) ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ص ٣٧٠، ٣٧١ ، **والأغاني** ك ، ٤/ ١٢١ .

(٦) قارن، بهجة الحديثيّ، **أمية بن أبي الصلت، حياته وشعره** ، بغداد، ١٩٧٥، ص ١٣١- ١٣٣.

تشديد النون في " لَدُن " بمعنى لدى، واستعماله كلمة " سُداس" قياساً على أُحاد وثُناء وثُلاث ورُباع وعُشار ، وهو قياس غير مسوّغ في رأيهم ، واشتقاقه كلمة الجائد في معنى الجواد ، أي الكريم ، واستعماله مصدر القُنوع بمعنى القناعة ، واشتقاقه الهَتِن بمعنى الهتون ، واختياره لغة التُرُنْج بدل الأترج ، وهو ثمر طيب الرائحة (٧) . بل قد أخذ الآمدي على أبي تمام ما عدّه خروجاً عن استعمال العرب للألفاظ والعبارات ؛ كاستعماله الدمع لزيادة حرارة اللوعة ، وهي عند العرب لنقص تلك الحرارة ؛ واستعماله الأخادع للدلالة على الاعوجاج وهي تدل عند العرب على الكِبْر (٨) وأشباه ذلك . وقد كانت هذه المآخذ محل جدل واسع ، وقد دُحض بعضها ، بل ربما أكثرها ، وهي مما يعدّ تضييقاً على الشعراء ؛ باستثناء استعمال الدخيل غير الشائع ، وربما المخالفة الفاحشة لعادات العرب في الاستعمال ؛ فهذان مما يجعل الكلام مغلقاً ويكاد يخرج عن اللغة . أما القياس والاشتقاق فلا مراء في حق الشاعر في أن يفيد منهما ، بل هو أحق الناس في ذلك وإلاّ جمدت اللغة . وإذا كان الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) قد جعل الألفاظ معدودة محدودة (٩)، وكان ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) قد جعل معجم الألفاظ الشعرية محدوداً محصوراً لا يجوز للشاعر أن يتجاوزه ولا أن يستعمل غيره ، وفاقاً لهذا الموقف المتشدّد ، وفرّق بينه وبين الأعجمي والفلسفيّ والتاريخي ؛ فإنّ الأول قد أباح استعمال كلام المتكلمين وشيئاً من الكلام الفارسيّ تملّحاً ، ولا سيّما إذا " عجزت الأسماء عن اتساع المعاني " واستشهد لذلك بشعر أبي نواس والعمانيّ وغيرهما (١٠) ، وسوّغ الثاني للشاعر " أن يتظرف باستعمال لفظ أعجميّ [...] في الندرة ، وعلى سبيل الخطرة ، كما فعل الأعشى قديماً ، وأبو نواس حديثاً " ، وسوّغ له أن يستعمل في شعره شيئاً من الفلسفة أو من التاريخ ، على ألاّ " يُجعلا نصب العين فيكونا متكأ واستراحة (١١)". ونحن نفهم أن يتسهّل

---

(٧) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٩٨، ٩٩، ٤٦٢، ٤٧٠، وقارن محمد عبد الرحمن شعيب، **المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث** ، القاهرة ١٩٦٤، ص ٥٢- ٦٧ .

(٨) الآمدي ، **الموازنة** ، ١/ ٢٠٩، ٢٧١ .

(٩) الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ١/ ٧٦ .

(١٠) **البيان والتبيين** ، ١/ ١٤١ وما بعدها .

(١١) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١/ ١٢٨ .

ابن رشيق في استعمال الأعجميّ والتاريخيّ ، فربما كان يقيس على ما جاء في الشعر القديم وفي القرآن الكريم من الألفاظ المعرّبة والإشارات التاريخيّة ، كفخر الشعر ببعض أيام العرب ، لكن ما شأن الفلسفة في ذلك ، وليس في الشعر القديم ولا في القرآن الكريم شيء منها؟ لعله مجرّد تزيّد على الجاحظ ، وتأثّر من الرجلين بروح العصر الذي شاع فيه الكلام والفلسفة بعض الشيوع ، ابتداء من القرن الثالث الهجري، حتى أصبحا من الأشياء المستحب تقليدها أو التظرّف والتباهي بمعرفتها، من غير فصل بين الشعر والفلسفة ، ومع السماح ضمناً بتوسيع المعجم الشعريّ .

ونظراً إلى المعطيات المتقدمة ، فلا بدع أن يحصر الآمديّ (ت ٣٧٠ هـ) السرقات الشعرية في المعاني المخترعة التي يختص بها الشاعر ، نافياً أن يكون ذلك في اتفاق الألفاظ ، لأنّ الألفاظ مما لا يحتاج أحد إلى أن يأخذه من غيره ، فهي " مباحة غير محظورة (١٢)". إلاّ أن مصطلح اللفظ ربما اتخذ معنى ترتيب الألفاظ ، أي التأليف ، وشمل الصورة الشعرية عفواً ؛ وحينئذ يكون التفاضل لا في اختراع الألفاظ بل في اختراع التراكيب والصور ، وهو ما يُفهم من كلام القاضي علي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) حين يشير إلى " المختصّ الذي حازه المبتدئ فملكه " يقصد المبدِع الأول " وأحياه السابق " يعني السابق إلى قوله " فاقتطعه ، فصار المعتدي [عليه] مختلساً، والمشارك فيه محتذياً تابعاً " ، وبهذا يُعرف " اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه : أُخذ ونُقل ، والكلمة التي يصحّ أن يقال فيها : هي لفلان دون فلان (١٣)" .

ولنمض في السياق التاريخي الذي كدنا نهمله منذ قليل لتوضيح أمور متصلة بمعنى الاختراع والتوليد ومكانتهما. فقد ألمع الأصمعيّ (ت نحو ٢١٠ هـ) إلى فكرة الاختراع إلماعاً ، إذ وصف امرأ القيس بأنه أول الشعراء في الجودة " له الحظوة والسبق، وكلهم أخذوا من قوله واتّبعوا مذهبه (١٤)" ، ثم أوضح ذلك ، على لسان بعض العلماء الشيوخ ، بأن امرأ القيس كان رأس الشعراء . وكلهم

---

(١٢) **الموازنة** ١/ ٣٤٦ وما بعدها .

(١٣) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ١٨٣ .

(١٤) الأصمعي ، **فحولة الشعراء** ، ص ٩ .

تعلّموا منه ؛ فـ " هو أول من بكى الديار وسيّر الظعن (١٥)" . وقد استعمل الأصمعي عبارات مخصوصة تدل على معنى الاختراع ، ولا سيما في فنون شعرية معينة ، كعبارة " غاية في النعت " أو " من قال لك إن في الدنيا أحداً قال مثلها فلا تصدّقه " أو " ليس في الدنيا مثلها (١٦)" . فالأوّليّة والغاية وانتفاء النظير ، كلها معان توحي الاختراع في معجم الأصمعيّ . وذلك يعني أن السبق وحده لا يكفي للقول بالاختراع ، بل لا بد من اتصاف العمل بالجودة والفرادة ، حتى إن المخترِع ليبدو معلّماً للشعراء ، أي صاحب مدرسة أو مذهب ، إذا صح التعبير.

ولقد رأينا أن الاختراع هو طريق السحر وأداته عند عبد القاهر الجرجاني (أعلاه: القسم ٤، الفصل ١)، فلا غرو أن نجد أبا تمام (ت ٢٣١ هـ) يصوّر قصيدته تصويراً خرافياً ، مباهياً بالابتكار في معانيها ، والابتكار من معاني الاختراع ، على ما قدّمنا ؛ يقول (١٧) :

حُذِيَتْ حِذاءَ الحَضْرَمِيةِ أُرهِفَتْ   فأجابَها التحضيرُ والتَّلسينُ
إنْسيةٌ وَحْشيةٌ كثُرتْ بها   حركاتُ أهلِ الأرضِ وهْيَ سكونُ
أما المعاني فهي أبكارٌ إذا   نُصَّتْ ، ولكنَّ القوافي عونُ

ويفهم من كلام أبي تمام هذا أن قصيدته محدَثة تناسب المدينة ، وهي مع ذلك تجمع العبارات المألوفة والوحشية ، وتضم المعاني الأبكار ، مخيّلاً أن تلك القصيدة أشبه بفتاة عجيبة فاتنة . أي أنه يباهي بابتكار المعاني – وهو أمر أُقِرّ له به ، لكنّ بعضهم أخذ عليه تكلفه فيه ، وأعجب آخرون بغرابة وطرافة ما فيه من المعاني – كما يوحي بالأثر النفسيّ للاختراع وهو الافتتان بالغرابة.

وبدا الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) وكأنه يحصر الاختراع بالبديع ، لكنه لا يلبث أن يشير إلى الصورة التي شبّه فيها عنترةُ الذبابَ وهو " يَحُكُّ إحدى يديه بالأخرى [...] برجلٍ مقطوع اليدين ، يقدح بعودين "، فيعدّ ذلك وصفاً جيداً تحاشى جميع الشعراء الاعتداء عليه سرقةً أو انتحالاً أو مشاركة ، إلاّ مُحْدَثاً

---

(١٥) **فحولة الشعراء** ، ص ١٨ .

(١٦) نفسه ، ص ١٠، ١٣- ١٥ .

(١٧) ابن أبي عون ، **التشبيهات** ، ص ٢٢٨ .

تكلّف واضطرب وكان فعله " دليلاً على سوء طبعه (١٨)" . فالاختراع هو الوصف الجيد المهيب ، والأداة الكاشفة لسوء الطبع في من يحاول الاعتداء على ذلك الوصف . فهو بالتالي مختبر لطباع الشعراء أو المتشاعرين .

وعلى نهج الأصمعيّ يمضي ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ) فيشير إلى سبق امرئ القيس " إلى أشياء ابتدعها ، واستحسنها العربُ ، واتبعته فيها الشعراء [هي] : استيقاف صحبه ، والتَّبكاء في الديار ، ورقة النسيب ، وقرب المأخذ، وتشبيه " النساء "بالظباء والبَيْض " وتشبيه " الخيول بالعقبان والعصيّ " ، والفصل " بين النسيب وبين المعنى (١٩)" . وفي ذلك تصريح واضح عن الاختراع بلفظ الابتداع الذي هو مرادفه ، وتوضيح لمعانٍ وأساليب خاصة بامرئ القيس ، هي مناط ابتداعه ، وإلماح إلى المدرسة أو المذهبً الذي أنشأه .

وكذلك الأمر عند ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) حين أورد وصف عمر بن الخطاب لامرئ القيس بأنّه :" سابق الشعراء ، خسَفَ لهم عينَ الشِّعر (٢٠)" . فامرؤ القيس لم يسبق إلى معنى أو معانٍ اتبعه فيها الشعراء فحسب بل سبق إلى الشعر كله واستنبطَه غزيراً ، فكأنما هوً مخترع الشعر العربي طراً ؛ وحين ذكرَ ابن قتيبة نفسُه رأيَ أبي عبيدة مَعْمَر بن المثنّى (ت ٢٠٩ هـ) الذي يؤكد المعنى عينه، وهو أنّ امرأ القيس " أول من فتح الشعر، واستوقف ، وبكى في الدمن، ووصف ما فيها ، ثم قال :" دع ذا " رغبةً عن المَنْسَبَة ، فتبعوا أثره ؛ وهو أول من شبّه الخيل بالعصا واللّقوة والسباع ، والظباء والطير ، فتبعه الشعراء على تشبيهها بهذه الأوصاف (٢١) " ، وإن حاول ابن قتيبة أن يصحح ذلك الرأي أو بعضه ، باستدراك لابن الكلبي (ت ٢٠٤ هـ) يؤكد فيه أن أول من بكى في الديار ، ليس امرأ القيس الكنديّ ، بل أمرؤ القيس بن حارثة بن الحُمام بن معاوية (٢٢) .

---

(١٨) الجاحظ ، **الحيوان** ، ٣ / ٣١١، ٣١٢ .

(١٩) ابن سلام ، **طبقات** ، ١/ ٥٥ .

(٢٠) ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ص ٦٨ .

(٢١) نفسه ، ص ٦٨ .

(٢٢) نفسه ، ص ٦٨، ٦٩ .

ثم يذكر ابن قتيبة تسعة أبيات قالها امرؤ القيس وأخذ منها الشعراء بعده (٢٣) ، ويعرض معاني وصوراً أخرى ذكر النقاد أن امرأ القيس هو مبتكرها (٢٤) . كما يشير إلى سبق زهير إلى معنىً في الجود لم ينازعه فيه أحد غير كثيّر - يعني أن كثيّراً ولّد في ذلك المعنى — وإلى سبْقه إلى معنى في الحَقّ وأشياء أخرى (٢٥) ؛ وإلى سبق كعب بن زهير في وصف الذئب والغراب، وأخْذِ الشعراء منه في هذا المحلل (٢٦) . وغير ذلك مما يدل على السبق والابتكار أو الاختراع ، واتّباع الشعراء للمخترع . ولا شك في أن ابن قتيبة قد جعل امرأ القيس صاحب أعظم اختراع بين الشعراء وهو اختراع الشعر ، وذلك أمر لا يستقيم علمياً ، لأنه يدخل في موضوع بدايات الشعر العربي ، وهو قضية شائكة في غاية الإبهام ويستحيل البت فيها ، فضلاً عن أن الشعر لا يظهر دفعة واحدة وعلى يد رجل واحد ، بل هو نتاج متدرّج متطّور يصدر عن أمة من الأمم .

وبدا ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) وكأنه يجعل الإبداع والتوليد شيئاً واحداً ، وذلك في كلامه الذي استشهدنا به في موضوع السحر (أعلاه) ، إذ أشار إلى عجائب استفادها المولَّدون ممن تقدّمهم " ولبّسوها [خلطوا بعضها ببعض] على مَنْ بَعْدهم ، وتكثّروا بإبداعها فسلمتْ لهم عند ادّعائها ، للطيف سحرهم فيها ، وزخرفتهم لمعانيها " ؛ وسبب هذا التوليد هو أن القدماء " قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح " حتى صار تأليف الشعر محنة على المحدثين ، وانحصر فضل هؤلاء المحدثين على اللطف ، وبديع الغرابة في المعاني ، والبلاغة ، والإضحاك وإناقة الوشي ، دون المضمون (٢٧) . ذلك لأن استعارة المعاني ثم تلطيفها والإلباس عليها ، ومراعاة الحال فيها ، يُنتج " غرائب مستحسنة وعجائب بديعة مستطرفة (٢٨)" . فالإبداع هنا يتخذ معنى البَراعة والزخرفة والتلطيف والخداع ، لأن المعاني الأصلية مستهلكة لا سبيل إلى الزيادة عليها ، ولا بد لمن

(٢٣) **الشعر والشعراء** ، ص ٦٩- ٧٢ .
(٢٤) نفسه ، ص ٧٢ وما بعدها .
(٢٥) نفسه، ص ٧٩، ٨٢، ٨٥ .
(٢٦) نفسه ، ص ٨٣ .
(٢٧) ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ١٤، ١٥ .
(٢٨) نفسه ، ص ١٢٥ .

يبـــتغي الإفادة منها وادعاءها من اللجوء إلى الاحتيال ، والإيحاء أن المعنى المستعار غيرُ مسبوق إليه . ومن الاحتيال المحمود تحسين كسوة المعنى (أي اللفظ) (٢٩) ؛ ومـــنه اســـتعمال " المعـــاني المأخوذة في غير الجنس الذي " استعملت فيه أصلاً ، كاســـتعمال معاني الغزَل في المديح ، ومعاني المديح في الهجاء ، وصفات البهيمة في الإنســـان ، وصـــفات الإنسان في البهيمة ، ونقل المنثور إلى المنظوم . ويشبّه ابن طباطـــبا هذا العمل بإعادة صياغة الفضة والذهب على غير الهيئة التي كانا عليها ، وباستعمال الصبّاغ صباغاً غير معهود (٣٠) .

ولا ريب في أن هذه النصيحة معقدة وغير مقنعة ؛ فحقاً يمكن نقل المعاني من المنثور إلى المنظوم ، ونقل معاني المدح إلى الفخر أو الرثاء أو العكس ؛ لأن فيها جميعـــاً إطـــراء للآخر الحيّ أو الميت أو للنفس ؛ وربما نُقل بعض معاني الغزل إلى المديـــح ؛ فقـــد يخطر للشاعر أن يطري جمال الممدوح ؛ لكن كيف تنقل معاني المديـــح إلى الهجاء وهما ضدان، وتنقل صفات الإنسان إلى الحيوان أو العكس ؟ إن أقل ما يقال في ذلك أنه تعميم يحتاج إلى تفصيل وتوضيح ، ولا سيما أنّ النقاد قد حذّروا الخلطَ بين معاني الأغراض الشعرية، ورووا روايات تدل على أن مثل ذلك الخلط يؤدي إلى ما لم تحمد عقباه.

والإبـــداع عند ابن عبد ربه (ت ٣٢٧ هـــ) دليل التفوق الشـــعري ؛ يقـــول : " ولله در القـــائل : أشعر الناس من أبدع في شعره " ، لكنه لا يعتبر أن هناك قمـــة شـــعرية إبداعيـــة عليا ، أو أن هناك انفـــراداً في الإبـــداع فيقول : " والشعر لا يفوتُ أحدٌ به، ولا يأتي له بديع إلاّ أتى ما هو أبدع منه (٣١)" . وهي نظـــرية واقعيـــة من جهة، وعَقَدية قطعية من جهة أخرى ؛ فحقاً أنّ الإبداع أمر مســـتمر ، ولا يمكن الادعاء بأنّ أحد الشعراء أو عدداً من الشعراء قد بلغوا الغاية الـــتي لا تدرك البتة - كما كان يظن بعض النقاد - لكنه لا يجوز في الوقت نفسه الاعتقاد أن كل صورة بديعة لا بد من أن يأتي ما هو أبدع منها ، إذ ربما ابتُدعت صورة فائقة الروعة لا يمكن أن يتجاوزها أحد من الشعراء ؛ ففي الأمرين تنبؤ غير

---

(٢٩) **عيار الشعر** ، ص ٧٩ .

(٣٠) نفسه ، ص ٨٠- ٨٢، وقارن عباس ، **تاريخ النقد** ، ص ١٣٩، ١٤٠ .

(٣١) ابن عبد ربه ، **العقد** ، ٥/ ٢٧٢ .

علميّ ، والحُكم على روعة الشعر ، على كل حال ، قضية ذاتية نسبية ، تختلف باختلاف المجتمعات والعصور والأحوال النفسية .

وتوكأ القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) ، على آراء ابن طباطبا ، في هذا الشأن ، كما يلوح لنا ؛ لكنه لطّف الفكرة فحذف منها المبالغات التي تجافي المنطق ؛ فهو بعد أن يفرّق بين معنى المخترَع ومعنى المسروق ، يضرب أمثلة على ذلك بالتشابيه الشائعة المشتركة التي لا سرقة فيها ولا اتّباع ، مستنتجاً منها أن الاختراع هو انفراد بما يكون أصلاً وأوّلَ سابقاً متقدِّماً غير متنازع ، وأن التشابيه معان ، وأن المشترك المبتذل قد يظهر في صورة المبتدع المخترع بسبب انفراد الشاعر في اختيار ألفاظه ، أو ترتيبها ، أو توكيده للمعنى بصورة مناسبة ، أو زيادته عليه زيادة لم يَهتد إليها أحد قبله (٣٢) . وهذا يعني أن التأليف والتوليد قد يكونان بمنزلة الاختراع ، وأنه رخصة للشعراء المحدثين ، وفَسْحُ مجال لهم ، في وسط يكاد لا يُقرّ للمتأخرين بمعنى جديد ؛ ذلك أن الجرجاني يكاد ، كابن طباطبا ، يؤكد أنه لا مجال للاختراع أمام المحدثين بل ثمة فسحة للتوليد ؛ لأن المتقدمين قد استغرقوا المعاني وسبقوا إليها وأتوا على معظمها ، ولم يدعوا منها إلا بقايا تركوها إما " رغبة عنها واستهانة بها ، أو لبعد مطلبها واعتياص مرامها وتعذّر الوصول إليها "؛ ولذلك فإن المحدَث قد تخدعه نفسه فيحسب أنه اخترع بيتاً أو معنى ، وإذا هو يجد في الدواوين ، ذلك البيت أو ذلك المعنى بعينه أو بما يماثله فيغض من حسنه . والشعراء منذ القديم يستعين بعضهم بخواطر بعض ، وقد يبدو ذلك كالتوارد، وقد يتجاوز ذلك إلى اختلاف الألفاظ (٣٣) . فالمعاني التي تركها القدماء أشبه بالمهملة ، إذن ، إما لأنها محتقرة أو لأنها متعذّرة ، وكلاهما لا فائدة فيه أو في طلبه . وهذا يجعل الاختراع مستحيلاً على المحدثين ، ويفرض تغيير المقاييس للمفاضلة بين الشعراء ولحفظ مبدأ النسبية التي قال بها كثير من النقاد . ولذلك أشار القاضي الجرجاني إلى وسيلة أولئك المحدثين إلى تبوُّؤ منزلة المخترعين ، وهي محاولتهم إخفاء ما يستعينون به من خواطر غيرهم " بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب [...] وجبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد

---

(٣٢) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ١٨٣- ١٨٦ .

(٣٣) نفسه ، ص ٢١٤، ٢١٥ .

والتعريض في حال ، والتصريح في أخرى ، والاحتجاج والتعليل ؛ فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصّر معه عن اختراعه وإبداع مثله (٣٤)" . وهكذا أصبح التوليد ، القائم على تعديل المعنى أو تغيير الأسلوب ، بديلاً من الاختراع ؛ و لم تنتف المنافسة بين المخترعين والمولّدين بحيث يُحصر الفضل بالمخترعين وحدهم ، بل جُعل المعنى الذي عمل بعض المحدثين على تطويره أو تجديد صيغته أفضل من كل مخترع وسابق ومنفرد ، وذلك في مثل قول المتنبي:

وقد صُغتُ الأسنَّةَ مِنْ هموم فما يَخْطُرْنَ إلاّ في فؤاد

الذي يُحتمل أن يكون المتنبي قد لاحظ معناه في بعض أبيات أبي تمام قبله (٣٥) ؛ وذلك يعني أن المحدَث المجدّد قد يتجاوز المخترع نفسه ، فلا يُحصر فضل الإبداع بالسابقين أو القدماء وحدهم ، بل يعدّ الجديد النسبي المتحقق في الأسلوب وفي التوسّع المعنويّ ، ذا مكانة هامة في التفاضل بين الشعراء ، وإن لم يعلن القاضي الجرجاني ذلك صراحةً (٣٦) . فالقاعدة أو المبدأ الذي أطلقه الجرجاني وهو أن السبق هو " الفضيلة العظمى (٣٧) " ، دخل عليه استثناء كاد ينقضه ، وهو أن ثمة ما يعلو هذه الفضيلة وهو التجديد ؛ وذلك ما افترق به القاضي الجرجاني عن ابن طباطبا ، الذي لم يتجرأ على القول بإمكان أن يتجاوز المحدثون الأقدمين ؛ وكاد يلتقي فيه مع ابن عبد ربه الذي لم يجد للإبداع قمة لا تُتجاوز ؛ بل إنّ الجرجاني سيبدو متراجعاً عن رأيه ، أو مطوراً له ، حين سينسب الاختراع إلى المحدثين: ومن ذلك قصيدة الحمى التي قالها المتنبي ؛ فهي كلها مختارة ، في رأي الجرجاني " لا يُعلم لأحد في معناها مثلها "، وأبياتها أفراد قد اخترعت أكثر معانيها ، حتى انتمت إلى المطمع المؤيس (٣٨) . ومنه ، فوق ذلك ، ما للمتنبي من مطالع مخترعة لم يُسمع مثلها ، ومعانٍ قد انفرد باختراعها مثل قوله:

---

(٣٤) **الوساطة** ، ص ٢١٤ .

(٣٥) نفسه ، ص ٣٣٢ .

(٣٦) أنظر كلام الجرجاني على الأسلوب في ما سماه طريقاً ونهجاً ، المصدر نفسه ، ص ٢٣، ٢٤ .

(٣٧) نفسه ، ص ٢٧٤ .

(٣٨) نفسه ، ص ١٢١ .

أتـُــراها لكـــثرةِ العشّـــاقِ   تحسبُ الدمعَ خِلْقةً في المآقي

وقـــوله:

على قدْرِ أهلِ العزمِ تأتي العزائمُ   وتأتي على قَدْرِ الكرامِ المكارمُ

وغيرهما من المطالع التي هي " أفراد أبيات ، منها أمثال ســائرة ، ومنـــها معان مستوفاة ، لم تجد في أخواتها وجارات جنبها ما يصلح لمصاحبتـــها (٣٩)" . فهي ليست مخترعة فحسب ، بل تجاوزت كل شعر آخَر تجاوزاً بعيداً ؛ فلا قريـب منها أو مجاور لها ، وحسبها أنها بلغت درجة الأمثال التي هي المنـــزلة العليـا في الشعر ، وأحد عناصر عمود الشعر السبعة ، عند القاضي الجرجاني . فهذا التفـــرد أو الانفراد أو الفرادة- وكلها يستعملها الجرجاني للدلالة على الاخـــتراع – ممـا توافر لمحدث مثل المتنبي ؛ فالمحدثون قادرون ، إذن ، على الاخـــتراع والتجــاوز ، خلافاً لرأي الجرجاني الآخر الذي حصر الاختراع بالقدماء.

والمخترَع المبتدَع عند ابن سينا (ت ٤٢٨ هــ) هو المستحســن مـــن الشعر ، خلافاً للقريب والمشهور ، ولذلك يُستخدم التخييل والمحاكاة في الشـــعر وليس الإقناع (٤٠) . لكنه حين يتكلم على الأمثال (الخرافات) والقصص ، يجدها شيئاً خارجاً على الشعر ؛ لأن الشعر يتعرض لما هو ممكن ، بينما هـــي تتعـــرض لأسماء مخترعة . ويرى أن التجربة إذا أسندت في المأساة (طراغوذيا) إلى أشـــخاص مُسَمّين ، موجودين أو ممكني الوجود ، كانت أكثر إقناعاً مما لو أسندت إلى أسمـــاء مخترعة ؛ ومن المخترع جعلهم الخير بمثابة الشخص . لكنه يشير من بعـــد إلى أن اختراع الخـــرافات التشخيصية لا يوافق جميع الطبائع ، ولذلك لا يجب الوقـــوف عليه (٤١) . وهذا كلام واضح الاضطراب ؛ وسبب اضطرابه ، كما بيّنا مـــراراً ، هو الخلط بين الشعر العربي ، وهو شعر خالص ، والشعر اليوناني ، وهـــو شـــعر قصصيّ ومسرحيّ ؛ دع أن المترجمين والملخصين العرب والمستعربين قلما فـــهموا أرسطو حق الفهم.

---

(٣٩) **الوساطة** ، ص ١٥٨- ١٦٠ .

(٤٠) ابن سينا ، **فن الشعر** ، ص ١٦٣ .

(٤١) نفسه ، ص ١٨٣، ١٨٤ .

ويبدو الاختراع ، في كلام ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) دليل الشاعرية أيضاً ؛ ذلك أن ابن الرومي أَوْلى الناس ، في رأيه " باسم شاعر ، لكثرة اختراعه وحسن افتنانه (٤٢)" . بل إنّ الاختراع أول الشروط اللازمة للشاعريّة وأهمها ، على اعتبار أنّ الشعر تفرّدٌ بشعور خاص : " وإنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه ، أو استطراف لفظ وابتداعه ، أو زيادة في ما أجحف فيه غيره من المعاني ، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر ، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة (٤٣)" .

وإن ابن رشيق لعلى مذهب أكثر النقاد العرب، وهو يكاد يختصر ابن طباطبا والقاضي الجرجاني، إذ يجعل الاختراع خاصاً بالمعاني ، والإبداعَ خاصاً بالألفاظ ، ويجعل من صفات الشاعر توليد المعاني ببراعة تشمل اللفظ ، واستعمال المعنى في غير وجهه الأصلي (٤٤) . وفي موقف ابن رشيق هذا ربط لطيف بين طبيعة معنى الشعر ، وهو الفرادة في الشعور ، وبين وجوب الاختراع فيه والتوليد ، وجعل ذلك معياراً للتفاضل ودليلاً على الشاعرية . لكنْ تستوقفنا هذه العبارة الملتبسة في كلامه :" استطراف لفظ وابتداعه". ، فهل هو يدعو إلى اختراع الألفاظ أيضاً ، أم إلى اختراع تراكيب جديدة للألفاظ المعروفة ؟ الاحتمال الثاني يغلب عندنا ، بدليل ما قدمناه من ندرة اختراع الألفاظ وكراهية النقاد المحافظين له.

على أن ابن رشيق ، من جهة أخرى ، يخالف ابن طباطبا والقاضي الجرجاني قولَهم باستنفاد القدماء للمعاني – وهو الموقف الذي لم يستطيعا أن يثبتا عليه – فيقول من غير مواربة بتزايد المعاني وتقدّمها مع توالي الزمان ؛ فلشعراء الصدر الأول من الإسلاميين زيادات على معاني القدماء والمخضرمين ، ولشعراء العصر الأموي، الذي لا يسميه صراحة، ولا سيما طبقة جرير والفرزدق، توليدات وإبداعات عجيبة لا تتفق للقدماء " إلا في الندرة القليلة، والفلتة المفردة " ؛ وللمحدثين : بشّار بن بُرد وأصحابه ، زيادات في المعاني " ما مرّت قط بخاطر

---

(٤٢) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١/ ٢٨٦ .

(٤٣) نفسه ١١٦/١ .

(٤٤) نفسه، ص ٢٦٥ .

جاهلي ولا إسلاميّ ، والمعاني أبداً تتردد وتتوالد ، والكلام يفتح بعضه بعضاً (٤٥)" . وهكذا يبدو المحدثون أفضل الشعراء اختراعاً للمعاني . وموقف ابن رشيق هذا موقف شجاع ، لم نجد من أعلنه بهذه الصراحة ، فوق أنه صحيح ، لأن من طبيعة الفن أن يتطور مع الزمن ، إلاّ إذا صادفته معوّقات لا قبل له بها .

وابن رشيق لا يكتفي بإعلان هذا الموقف المتميز ، بل يحاول أن يؤيده بشواهد من الشعر الرائع الذي قاله المحدثون : بشّار وأبو نواس وأبو تمام وابن الرومي ، معلقاً على تلك الشواهد بأقوال تدل على الاختراع منها : " فأما ما انفرد به المحدثون فمثل قول بشّار [...] وكقول أبي نواس ، وقد ذكر المبرّد أنه لم يُسبق إليه [...] فهذا تشبيه ما علمتُ أنه سُبق إليه [...] وأكثر المولّدين معاني وتوليداً ، فيما ذكر العلماء ، أبو تمّام [...] ولم أسمع أحسن منه في معناه " . ومنها : " واختراعاته كثيرة ، واشتهاره بذلك يغني عن الإنشاد [...] وأنا أقول إنه أكثر الناس اختراعاً (٤٦)" ، الخ. فالمحدثون إذن متفردون في معانيهم ، ولهم اختراعات في المعاني وفي الصور لم يسبقوا إليها ولا شيء أحسن منها ، وبعضهم أكثر الناس اختراعاً.

على أن عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) ، يرى الاختراع في المعاني والتراكيب اللفظية معاً، وذلك يتوافق مع نظريته في النظم، بمعنى التأليف، من غير أن يبتعد كثيراً عن رأي ابن رشيق في كون الاختراع معياراً للشاعريّة . فهو يتحدث عن النظم المخترع وأثره في تعيين مكانة الشعراء ؛ ومعروف أن النظم يشمل علم المعاني ومعاني النحو أكثر مما يشمل الألفاظ (٤٧) ؛ يقول :" إنّ الفضل يجب والتقديم، إما لمعنى غريب يسبق إليه الشاعر فيستخرجه ، أو استعارة بعيدة يفطن لها ، أو لطريقة في النظم يخترعها ، ومعلوم أن المعوّل في دليل الإعجاز على النظم (٤٨)" . فاختراع طرق النظم مما يعوَّل عليه في ترتيب طبقات الشعراء ومنازلهم ، عند الجرجاني . والاختراع لا يقتصر على تلك الطرق فحسب، بل

---

(٤٥) **العمدة** ، ٢/٢٣٩ .

(٤٦) نفسه ، ٢/٢٤٢- ٢٤٥ .

(٤٧) الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، ط دار المعرفة ، بيروت، ص ٦٤ وما بعدها .

(٤٨) نفسه ، **الرسالة الشافية** ، ضمن **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن** ، ص ١٣٢ .

يتعداها إلى الصور الفنية التي تتيحها الصنعة الشعرية باعتمادها الاتساع والتخييل والمبالغة وغير ذلك مما ينفي الجمود عن الشعر (٤٩) . فالجرجاني ذو نظرة شمولية واسعة في الاختراع لا تقتصر على جانب واحد من تأليف الشعر، بل تشمل كل الجوانب أو أكثرها، مما كان متعارفاً في أيامه : المعني والاستعارة والنظم والمجاز والتخييل والمبالغة، وذلك من أجل أن يمنح الشعر حيوية تنفي عنه الجمود. ولعله أول من أشار صراحة إلى نفي الجمود هذا ، لأنه على ما يبدو تخيّل القصيدة ،ككثير من النقاد، كائناً حياً ، ورأى في الجمود موتاً لها . على أن الجوانب التي تناولها تتداخل بشكل واضح لا يسوّغ تعدادها : فالاستعارة شيء معنوي مرجعه المستعارُ الجامعُ بين المستعار له والمستعار منه ، والمبالغة هي التزيّد في المعنى أو تضخيم الصورة أو تضئيلها، والنظم يشمل كل الوجوه البلاغية ومنها الاستعارة والمبالغة ، وكذلك المجاز ، والتخييل من أساليب البلاغة عنده . لكننا قلما نطالب القدماء بالدقة العلمية المنهجية التي يعتمدها الباحثون في أيامنا، فتلك غاية تتجاوز أزمنتهم . لكن حسب الجرجاني شموليته التي أومأنا إليها وتجاوز بها سائر النقاد ، أو كان بها محطة متقدمة في طريق النقد ، ثم حسبه نظرته الحيوية إلى القصيدة .

ويكرر ابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) أفكار ابن سينا السابقة نفسها ، في موضوع الخرافات واختراع الأسماء، وإن وضع مكان الطراغوذيا المديح، وبحث عن شواهد من الشعر العربي مناسبة ، فلم يوفّق (٥٠) .

لكن الذي يفجؤنا موقفُ المظفر بن الفضل (٦٥٦ هـ) الذي يعدّ الصناعة الشعرية خَلْقاً، على طريقة اليونانيين (٥١) . وقلما استعمل المسلمون كلمة خلق لغير الله احتياطاً من تهمة الشرك. لكنّ تخيّل بعض النقاد للكلمة كائناً ذا روح وجسد ، وتصورهم للقصيدة بشبه ذلك ، قد يفسر هذا المنحى عند المظفر ؛ لأن المنطق يقتضي أن من يبدع كائناً مجازياً حياً هو خالق مجازي ، ولو لم يصرح المظفر بتلك المجازية ، لكن شبه المؤكد أنه يعنيها.

---

(٤٩) نفسه ، **أسرار البلاغة** ، ص ٢٥٠، ٢٥١ .

(٥٠) ابن رشد ، **فن الشعر** ، ص ٢١٤، ٢١٥ .

(٥١) المظفر بن الفضل ، **نضرة الإغريض** ، **ص** ١٨٩ .

ويربط حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) المخترَع بما يخرج عن العادة ، واصفاً التشبيه المخترع بأنه " أشد تحريكاً للنفوس ، إذا قدّرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين " المتداول والمخترع ؛ ذلك لأن النفوس تأنس بالمعتاد وربما يقلّ تأثرها به ، أما غير المعتاد فـ " يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط ، فيزعجها إلى الانفعال بديهاً بالميل إلى الشيء والانقياد إليه والنَفْرة عنه والاستعصاء عليه " ؛ والفضل في ذلك للشاعر المخترِع لا للمعنى المخترَع ؛ فهو برهان على ذكاء ذهن الشاعر وحدّة خاطره (٥٢) . فالغاية من الاختراع ، إذن، نفسية ، وليست مضمونيّة ، وتتمثل في المفاجأة المحرّكة للنفس ، وإلاّ تساوى المعنى المخترع والمعتاد (٥٣) . ثم يبين حازم أن هذا الجديد المخترع هو ما لا يكون له ارتسام " في خاطر ، وإنما يَتهدّى إليه بعضُ الأفكار في وقت ما ، فيكون من استنباطه "؛ أي " هو كل ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير ؛ وهذه هي المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني ، من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك [...] فإذا ساعدته العبارة في ذلك " أدرك " الحُسن الظاهر . وما كان بهذه الصفة فهو مُتحامَى الشعراء لقلة الطمع في نيله [...] بل ذلك مقصور على بعض الأفكار وموجود في بعض الأحوال دون بعض . والمعاني التي بهذه الصفة تسمى العُقم (٥٤)" . فالقرطاجنيّ ينحو إلى حد بعيد منحى عبد القاهر الجرجاني في موضوع السحر، إذ يتحدث عن الأثر النفسي للاختراع ، مؤكداً أنه يحرّك النفس ويبعثها على الانفعال من طريق المفاجأة ، كما أن رأيه يذكرنا بفكرة المطمع الممتنع أو المؤيس عند من تكلموا في إعجاز الشعر (أعلاه)؛ وبفكرة المُتحامَى الممتنع المتّسم بالندرة وعلو المرتبة وانقطاع النسب بينه وبين سائر المعاني، عند الجاحظ ، في كلامه على تصوير عنترة للذباب. ومما يلفتنا ، في ذلك ، أن القرطاجنيّ جعل مرادفَ الاختراع الذي من هذا القبيل استنباطاً محضاً، وهذا مصطلح آخر يدخل في مرادفات الاختراع .

لكنّ قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) يقف موقفاً مختلفاً عن مواقف

---

(٥٢) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ٩٦ .

(٥٣) نفسه .

(٥٤) نفسه ، ص ١٩٢- ١٩٤ .

هؤلاء جميعاً، فهو يضع الاستغراب والطرافة خارج أوصاف المعاني ، ويفسّرهما مع ذلك بكون المعنى مما لم يُسبق إليه. ويوضح رأيه بأنّ استجادة المعنى تكون لذاته لا لكونه غير مسبوق ، وبأن الغرابة والطرافة غير الحُسن والجودة، وبأن بعض ذلك لا يستدعي بعضاً بالضرورة ، إذ قد يكون الغريب الطريف قبيحاً بارداً. فوصف السبق ليس لاحقاً بالشعر بل بالشاعر الذي لم يُسبق إلى المعنى ، والسبق لا يجعل المعنى القبيح حسناً ، كما أن الغفلة عن السبق لا تجعل المعنى الحسن قبيحاً (٥٥) .

وفي الحقّ أن قدامة بن جعفر سبق إلى الفصل بين صفات الشعر وصفات الشاعر بطريقة مقنعة ، وكان موضوعياً إذ جعل الاختراع غير قادر وحده على تمييز الشعر ، وأنه لا بد من أن يكون المعنى جيداً بذاته . أي أن جودة المعنى شرط ضروري ، في رأيه ، لحسن الاختراع . والمؤكّد أن لقدامة فضل الإشارة الرصينة إلى ذلك الأمر الموضوعي ، الذي كان يجيء ضمنياً في كلام النقاد ، قبل قدامة وبعده ، وأن من حقه على من جاء بعده أن يفيد من ملحوظته القيمة هذه ؛ ذلك ، إذن ، حق ، لكن قدامة بدا مجحفاً في حق الغرابة والطرافة ، إذ لم يومئ إلى أثرهما في الجمال ؛ ولعله كان يحسن به ألاّ يكتفي بالمقارنة بين النقيضين : الطريف القبيح والجميل المسبوق ، بل أن يقارن بين الجميل المسبوق والجميل المبتكر ، فيحيط باحتمالات الاختراع والابتذال ؛ ولا شك في أنه كان سيجد فرقاً شديداً، وربما أدرك أن الجميل المبتكر أروع من الجميل المسبوق الذي يوحي التكرار ويبدو بارداً في الغالب ويفقد عنصر المفاجأة التي تثير الدهشة والعجب ؛ أما الغريب فنتركه لموضعه (أدناه : القسم ٤، الفصل ٣).

*****

وفي النتيجة فإن للاختراع مكانة هامة في نفوس الشعراء والنقاد العرب والمستعربين ، وقد جعلوا معناه دالاً على العمل الأول الأصيل المتقدم غير المتنازَع والمنعدم النظير وغير المتوقع والخارج عن العادة وعن المنطقِ والمتجاوز لغيره بحيث لا يكون له حتى قريب ، والمخصوص بشاعر من الشعراء . وجعلوا له هيبة بحيث يَتحاشى الاعتداء عليه إلاّ السيّءُ الطبع الذي يكشفه هذا العمل . وجعلوه معيار التفوق والتقدم ، وأحياناً معيار وجود الشاعرية نفسها وأولَ شروطها ، رابطاً

---

(٥٥) قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ١٧٠، ١٧١

بعضهم بين معنى الشعر اللغوي وبين معنى الاختراع ، وإذا هو جامع مشترك ؛ ولهذا كان غياب الاختراع يعني ، بصورة من الصور ، غياباً للشعرية . ولعل هذا الأمر هو الذي جعل الاختراع يشمل ، عند عبد القاهر الجرجاني ، جميع عناصر الشعر في المعاني والبيان ، وفي المجاز عامة ، وفي التأليف ، بمصطلحه عند هذا الناقد ، وهو النظم ؛ وجعَلَه من ثمّ محلّ التعويل في الإعجاز ؛ وهذا انزلاق لاشعوري من الجرجاني نحو نسبة الإعجاز إلى الشعر ، على الرغم من شدة احتياطه وتحفظه . بل إن أحدهم ، وهو المظفر بن الفضل، تجاوز فكرة الإعجاز إلى الخَلق الشعري، إما متأثراً باليونانيين ، وهذا مستبعد ، أو مستوحِياً فكرة الروح والجسد التي صوّر بها النقاد الكلامَ ، والقصيدةَ أحياناً ، وإن بطريقة غير واضحة . فهو يتصور خلقاً مجازياً ، على الأرجح ، لمخلوق من النوع نفسه .

والاختراع عند بعضهم طريق السحر وأداته ، وله أثر نفسيّ هو الافتتان بالغرابة ، كما أن له قدرة شديدة على تحريك النفس ، بسبب خروجه عن العادة وكمون عنصر المفاجأة فيه ، حتى إنه ليستطيع إمالة النفس إلى أشياء وتنفيرها عن أخرى .

وقد أوحى النقاد أن التفضيل يكون في الاختراع مصحوباً بجودة الشعر ، حتى استعمل الأصمعي عبارة " أول الشعراء في الجودة ".

والشاعر المخترِع المجيد يتصف بصفات التفوق المتمثلة في الحذق وجودة الطبع والقريحة ، ويكون بمثابة المعلم للشعراء ، وله مذهب أو مدرسة . ولقد جعلوا امرأ القيس أكبر المخترعين حتى نسب إليه بعضهم اختراع الشعر نفسه . والفضل في الاختراع ، عند بعضهم ، يعود إلى الشاعر نفسه لا إلى المعنى ، لأن المعنى حقيقة واحدة . بينما الفضل ، عند بعضهم الآخر ، للمعنى نفسه ، لكونه جيداً أو رديئاً ، ولا ينفعه الاختراع مع الرداءة ، ذلك لأن الطرافة غير الحسن.

وينصبّ الاختراع على المعاني ، سواء في الفكرة المفردة ، أو في القصيدة ، أو في فن شعريّ بعينه ، ولا علاقة له بالألفاظ ، إلا إذا قُصد بها التركيب اللفظي والتصوير ؛ أما في غير ذلك فاختراع الألفاظ غير مقبول ، عندهم ، حتى كان منهم من ضيق على الشعراء وطالبهم حتى بتحاشي القياس اللغوي والاشتقاق واستعمال الكلمة في صورة تخالف ما عليه القدماء .

وجعلوا ضد المخترع المبتذل والقريب المشهور والمشترك ، وحتى الشعر المولّد أحياناً ، وهو وسط بين المخترع والمبتذل . لكنّ منهم من جعل لبعض المولّد أو ما يفوقه قليلاً ، قيمةَ المخترَع المبتدَع ، أي ما يصح تسميته بالمخترَع النسبي ؛ فلا يكون سابقاً في المعاني ، بل يتميز بانفراد الشاعر في اختيار الألفاظ وتركيبها أو بتوكيد المعنى أو بالزيادة عليه أو بنقل المعنى من غرض إلى غرض أو من ميدان إلى ميدان . وذلك يعني أن الاختراع قد يكون في الصناعة الشعرية لا في المعاني . على أن شبه المخترَع هذا ليس دائماً أدنى من المخترَع ، بل ربما تفوق عليه ، وذلك فسحٌ للمحدثين كي ينافسوا القدماء الذين استنفدوا المعاني وسدوا سبيل الاختراع، في رأي ، والذين تجاوزهم المحدثون معاني واختراعات بسبب تطور الزمان ، في رأي آخر .

وأخيراً فقد جعلوا للاختراع مرادفات عدة استعملت كلها تقريباً بمعنى واحد وإن كانت الشروح اللغوية تفرق بينها في العادة ؛ ومنها : الابتكار والطرافة والإبداع والخلق والاستنباط ؛ فأول هذه المترادفات يستعير معنى الاختراع من الزواج أو ما أشبهه ، بحيث يبدو المعنى كالفتاة والشاعر المخترع كالرجل الأول ؛ وثانيها يستعير معنى الطرفة ، وهي الفريد المعجب من مال وغيره ، وثالثها ورابعها يستعيران صورة الخلق نصاً أو معنى ، ليكون الشاعر خالقاً على سبيل المجاز فحسب ، وهو معنى استخدمه اليونان قديماً وما زال بعض المعاصرين في الشرق والغرب يستعملونه ؛ وخامسها يستعير صورة الماء الذي يُستخرج من البئر . فالاختراع بهذه الاستعمالات يدل على الحياة والولادة من جهة ، وعلى الفرادة المعجبة من جهة أخرى ، وعلى الخلق المجازي من جهة ثالثة ، وكذلك على الاجتهاد في المعاني .

*****

وبذلك يكون النقاد القدماء قد طرحوا قضية اختراع المعاني في ثلاث مقولات هي:

١. أن الشعراء المتقدمين قد استنفدوا المعاني النافعة أو الممكنة كلها ، ولم يدعوا للمحدثين إلا الاحتيال لتوليدها.
٢. أن المعاني مطروحة في الطريق ، كما هو مشهور من رأي الجاحظ .

٣. أن الاختراع ممكن للمحدثين كما كان ممكناً من قبل للقدماء ، لأن المعاني غير محدودة في رأي الجاحظ نفسه (٥٦) ، أو لأن التطور يقتضي أن يكون المحدثون أكثر اختراعاً.

كما طرحوا قضية الاختراع في اللفظ في ثلاث مقولات أخرى ، هي:

١. أن الألفاظ عامةً ، والألفاظ الشعرية خاصة ، محدودة ، وأن القدماء قد انتهوا من وضعها بما لا يسمح بمزيد ، وأن باب الولوج إلى ميادين لفظية أخرى ضيق جداً.

٢. أن للمتأخرين أن يشتقوا الألفاظ ، لكن وفاقاً للقياس اللغوي الصحيح .

٣. أن للمتأخرين أن يشتقوا الصيغ الجديدة ، على أن تتقيد بالأصول اللغوية .

أ – اختراع المعاني

ولا ريب في أن المقولة الأولى المتصلة باختراع المعاني تقوم على موقف تقليدي ، شبه عالمي ، مؤسس على تقديس القدماء ؛ حتى إن الفيلسوف اليوناني لونجينوس قد نعى الفن العظيم ، ونسبه إلى القدماء وحدهم ، ولم يتناول إلاّ الرموز القديمة الممثلة له ، مثل : هوميروس وأفلاطون ومؤلفي المآسي ، الذين من المحال بلوغ مكانتهم في رأيه (٥٧) . لكنها مقولة تتعارض ومبدأ التطور الأدبي ، وتجعل المعاني جامدة لانتهاء القدرة على اختراع جديد فيها .

أما الثانية فتجعل المعاني قائمةً بذاتها من غير حاجة إلى فكر الإنسان لأنها مطروحة في الطريق ؛ وتجعل اللغة مستقلة عن الفكر ؛ لأن الفكر لا ينتج معانيها أو هو قد توقف عن إنتاجها ، وفق المقولة الأولى ، وذلك بعيد عن التصوّر.

صحيح أن في الشعر رموزاً ومعاني شائعة لا يزال الإنسان في مختلف أنحاء الأرض يستخدمها منذ القديم ، لاتصالها من ناحية بعباداته البدائية ، كالتشبيه بالقمر وبالشمس – وهما من المعبودات الوثنية – أو لاتصالها بحياته اليومية وحضورها القوي في حله وترحاله ؛ وذلك غير منفصل على كل حال عن العبادة

---

(٥٦) الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ١/ ٧٦ .

(٥٧) Cf. LACOUE-LABARTHE, Philippe *Problématique du Sublime, Universalis Ency.*

البدائية ، لأن الإنسان كان يعبد ما يعدّه مصدّراً للحياة أو الموت ، للخير أو للشر ، وقد يجعل له تمثيلاً على الأرض كالثور الشمسيّ والثور القمريّ ، أو يصنع له تمثالاً يعبده ؛ ولذلك عبد الإنسان ، فضلاً عن الشمس والقمر ، الأشجارَ ومنابع الماء والجبال ، وجعل اليونانيون مثلاً آلهة لأشياء كثيرة كالماء والنار والحقول والحرب والأسرة والشعر . وصحيح أنّنا نجد الشعراء ، حتى اليوم ، يشبهون بالقمر الوجهَ الجميل ، وبالليل كل ما هو شديد السواد ماديّاً أو معنوياً كالشَّعر والهمّ الثقيل والألم والظلم ، وبالبحر كل ما هو كثير كالجود والحب والعلم والمال ، الخ. ولعلهم لن يتركوا هذه الرموز وأمثالها لأنها أبرز ما يرونه في الطبيعة ويتصل بعضها بتراث تصويري وعقدي راسخ .

ذلك صحيح ، لكن معاني تلك الرموز ، والخيالات المتصلة بها ، تتبدل بتطور العلم والحياة والعلاقات البشرية والعقدية ، كما تنشأ رموز جديدة تزاحمها، كما زاحمت صورة الحياة الزراعية والحدائق والقصور في الشام ثم في الأندلس وبغداد ما كان معهوداً في الجزيرة العربية ؛ بل ربما أصبح مفضلاً ما كان في السابق مذموماً ، وذلك لأن الزراعة أصبحت ذات بُعد جديد ، ولأن الترف حل محل الشظف ، ولا سيما شظف البداوة ، ولأن المرأة في الأندلس ، مثلاً ، غير المرأة في نَجْد ؛ واستتبع ذلك تبدل مقاييس الجمال النسائي ، ومن ثم الغزل . وقس على ذلك ، لكن بصورة أكثر وضوحاً ، العصرَ الحديث ؛ إذ لم يعد للجَمل مثلاً أيّ محل في الشعر الذي غزته صور الحياة الجديدة ، إلا ربما في شعر بعض البدو القليل الانتشار ؛ ولا يستبعد أن يأتي يوم يَستخدم فيه الشعر صورةَ الثقوب السود ، وثقب الأوزون ، والمناطق الخارجة عن الجاذبية الأرضية ، وبعض الكواكب التي نُقلت صورها إلى الأرض ، وغير ذلك مما دخل في معرفة الناس في أيامنا.

فمن نافل القول أن اختراع المعاني والصور أمر مستمر ما استمر الإنسان واستمر الشعر، وذلك ما يكاد يؤيده قول الجاحظ بعدم محدودية المعاني ، لأن ذلك يجعل المجال منفسحاً للاختراع ، كما يؤيده قول ابن رشيق بتطور المعاني وتقدمها مع توالي العصور ، وكذلك ذهاب ابن الأثير إلى أنّ "باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة . ومن ذا الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لا

نهايــة له (٥٨)؟ ". لكـــن الـــرمـــوز القديمة باقية على الأرجح ، في صورة أو في أخرى، وفي نسبة أو في أخرى ؛ لأن الشاعر قلّما يخترع كل صور قصيدته، ولأن الصور البدائية ألصق بالشعر ؛ فهو يعبِّر ، في العادة ، عن المشاعر الإنسانية الأوّلية وشبه الثابتة كالحب والكره وغيرهما . وهذا يجعل المقولة الثالثة أصح المقولات.

ب – اختراع الألفاظ

وإن اختراع الألفاظ يعني ، إلى حد ما ، الإتيان بلفظ أجنبيّ ؛ لأن كل ما هو خارج عن المعجم اللغوي القائم يظل أجنبياً حتى يقرّه الاستعمال أو يستقر في الذاكـــرة الأدبيـــة ، على الأقل . فإذا رفضه الاستعمال ولم يجد له مكاناً في تلك الذاكـــرة ، بقي أجنبياً ، أو عُدّ من المواليد الأموات . ولعله من هاهنا تشدّدُ النقاد القدمـــاء في تقـــبل الألفـــاظ المخترعة ، وزعْم ابن رشيق مثلاً ، محدودية الألفاظ الشـــعرية عـــدداً ؛ وهو زعم يكاد يتكامل مع الزعم الآخر ، أي زعم ابن طباطبا والقاضي الجرجاني ومن ذهب مذهبهما ، في استنفاد القدماء للمعاني ، وإن خرج الجرجاني نفسه عن هذا الرأي قليلاً ونسب الاختراع والتفوق إلى بعض المحدثين ، ولا ســـيما المتـــنبي . ولو استمسك الجرجاني بموقفه التضييقي لكان الشعر حبيس حديـــن : حد اللفظ المستنفد وحد المعنى المستهلك ، ولانتفى كلُّ أملٍ في الإبداع الأصـــيل، ولم يـــبق إلاّ التوكؤ على لغة القدماء واختراعاتهم ، ولأمسى التوليد في المعـــاني والألفـــاظ هو الطريق الوحيد إلى التميز والتفاضل الشعري ، أي إلى بقاء الشـــعر الجيـــد . لكن حتى للتوليد حدود ، فإذا بلغها الشـــعراء وسُدَّتْ الطريق عـــليهم ، مات الشعر ، وذلك خارج كل منطق ، لأن الشعر لا يموت بل تموت أشكاله فحسب.

ومـــع ذلـــك فقد أغلق بعضهم باب التوليد اللفظي ، كالعسكري الذي أغلقه صراحة (أنظر أدناه : الفصل ٣) وابن رشيق الذي أغلقه ضمناً. لكن ذلك الإغـــلاق يتناقض وموقف العرب من الشعراء إذ يجعلونهم أمراء الكلام ، يتصرفون فيـــه كمـــا يشـــاءون؛ وهو موقف استغله الشعراء فرفض بعضهم الخضوع لآراء

---

(٥٨) قـــارن عـــبد العـــال ، **نقد الشعر** ، ص ٣٠٣، عن ابن الأثير ، **المثل السائر** ، تحقيق بدوي والحوفي، ٢١٩/٣.

اللغويين واعتبروا أنفسهم مصدراً للغة ، وسوّغوا لأنفسهم حتى تجاوز القواعد النحوية أحياناً، وفسحوا للّغويين المولعين بحساب الاحتمالات أن يخوضوا في جدل طويل ، وأن يجدوا للقاعدة استثناءات ، كما هو معروف. فعبثاً يحاول المتشدّدون التضييق على الشعراء في هذا المجال ، وسلبهم حقهم القوميّ ، إذا صح التعبير ، في التصرف في اللغة . ومن شأن استنتاجنا هذا أن يغلّب المقولة الثانية التي تمنح المتأخرين الحق في اشتقاق الألفاظ ، لكن ضمن القياس الصحيح . وهو أمر طبيعي لأنه لا يمكن أن تتطور الحياة وتبقى اللغة الشعرية جامدة. بل إنه لولا الشعراء والعلماء ، وتكييفهم اللغة مع المتغيّرات ، لما توسّعت اللغات ولما تطور علم اللغة .

يبقى اشتقاق الصيغ ، وهو ما قال به القاضي الجرجاني وبعده حازم القرطاجني، إذ ذهب الأول إلى أن تغيير النَّظم وترتيب الكلام والأسلوب يجعل شبه المخترع أفضل من المخترع أحياناً، وذهب الثاني ، في كلامه على الغرابة، إلى إباحة استعمال المحدثين للغريب المتأتي من الصيغ غير المستعملة، شرط مراعاة قوانين اللغة العربية ، وشرط صحة المعنى وقبوله للتصوّر أو التأويل ، وإن لم يكن له نظير في كلام العرب القدماء ؛ فهو يرى أن القانون اللغوي لا يجوز تجاوزه ، في حين أنه يجوز التصرف في الصيغة الكلامية ولو جاءت مخالفة لاستعمال القدماء (أنظر أدناه: الفصل ٣) . وهذان اتجاهان متكاملان، فالأول يريد تجديد التأليف لتجديد المعنى القديم والتوليد فيه، والثاني يريد إقرار الغرابة في الصيغ الكلامية والتوليد فيها ويريد وضع ضوابط لها. وكلاهما يرمي إلى تحرير الشاعر من الحدود التي وضعها بعضهم للاختراع اللفظي ، وإن بقيا ضمن المعجم اللغوي المحدود والقواعد اللغوية المتبعة ، أو أنهما لم يعلنا الخروج لا على المعجم ولا على القواعد . وكان الأول خجولاً بعض الشيء ، يمضي في نفس الرؤية النقدية العامة التي تجعل المعاني المخترعة حكراً على القدماء ، ويفتح في الوقت نفسه نافذة للتجديد في المعاني عبر التجديد في الأساليب ، على حين يبدو الثاني أكثر جرأة ، إذ يسوّغ تجاوز الصيغ القديمة ، من أجل الإتيان بغرابة مسوّغة ، من غير أن يخرج على القواعد ، وذلك أمر طبيعي . فللرجلين حدان يلتزمانهما: حد المعجم اللغوي الثابت في جذوره اللفظية، وحد القواعد اللغوية المقررة ؛ أي أنهما لم يبلغا ما بلغه بعض الغربيين ومن تبعهم في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، وهو طلب الخروج على قواعد النحو واللغة واختراع ألفاظ وصيغ جديدة ؛

لكنهما كانا ، ربما في عقلهما الباطن ، يريدان أن يفتحا باباً واسعاً للاختراع الشعري ، لأن الصيغ الجديدة والتأليف المختلف يؤديان حتماً إلى صور شعرية جديدة ، بعضها غريب.

فبهذا لا يكون الاختراع أو الابتداع إيجاداً لشيء لم يكن موجوداً من قبل ، بل كشفٌ عن علاقات ووظائف جديدة ، أو تركيبُ شكلٍ مبتكر للمادة الموجودة ، بالتأليف بين أشكالها المختلفة تأليفاً خاصاً ، يؤدي دلالات جديدة . وهو لا يأتي من فراغ، بل لا بد من استيعاب ما هو معروف، أي إلى ثقافة عامة ، وشعورٍ بعدم الرضا عما هو راهن، والقلق بإزاء ظاهرة من الظواهر، مع إرادة التحررٍ من القيود وتجاوز المألوف والتخفف من سلطة النصوص القديمة. ولو أدى هذا التخفّف إلى غضب ورثة تلك السلطة أو المنحازين إليها. ودور المخترع ، بعد ذلك ، هو في تلك الالتماعة الذهنية الناشئة عن مزايا الشاعر الذهنية واستعداده العقلي لتنظيم عناصر تلك الظاهرة في عقله الواعي، بعد أن اختزها وعاناها عقله الباطن نتيجة القلق والتوتر وشدة العناية وشهوة الكشف والإبهار، سواء في لحظة التفكير في الأمر أو في لحظة عابرة خارج ذلك.

فالجرجاني والقرطاجنيّ لم يبعدا كثيراً عن هذا المفهوم ، وإن لم يستطيعا التعبير عنه ، وليس عليهما في عصريهما أن يفعلا ذلك ، فظلاّ ضمن الموروث المادي للأدب وهو اللفظ المفرد والقاعدة ، لكنهما أرادا تركيب أشكال جديدة لتلك المادة تؤدي دلالات وإيحاءات جديدة.

الفصل الثاني

الشـــــرف

على الرغم من أن هذا المفهوم من عناصر عمود الشعر العربي ، فإنه قليل الدوران نسبياً على أقلام النقاد . ولعل سبب قلة دورانه على أقلامهم أنه من أكثر المفاهيم غموضاً وشمولاً ، لأنه يدل على عدد من المفاهيم في وقت معاً ، وهو شبيه في ذلك بمفهوم عمود الشعر ، وهو جزء منه كما رأينا، أو بمفهوم البلاغة ، وهو يكاد يكون من حيث المعاني مرادفاً له . وقد سبق أن عرضنا لشيء من صفاته عند كلامنا على عمود الشعر ، ولاسيما عند عرض آراء القاضي الجرجاني في هذا الشأن (أعلاه: القسم ١، الفصل ٢).

ولعل أول من ينسب إليه كلام في شرف المعنى واللفظ من النقاد، بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ) ، الذي زعم في صحيفته المشهورة أن ساعة النشاط وفراغ البال واستجابة النفس تسمح بجلب " اللفظ الشريف والمعنى البديع (١)" ، أي أنه جعل العلوّ للّفظ والإبداع للمعنى . لكن كيف يكون اللفظ شريفاً ؟ ذلك ما سيبينه بشر حين يوحي أن الشريف هو الكريم ، طالباً أن يُلتمس اللفظ الكريم للمعنى الكريم ؛ والكريمُ ، عنده ، هو غير الفاسد ولا الهجين ؛ " فإن حَقَّ المعنى الشريف اللفظُ الشريف " . وهو يصف المعنى الشريف بأنه الظاهر المكشوف القريب ، المعروف عند الطبقة التي يوجّه إليها : الخاصة أو العامة . لكن مدار الشرف ليس على العاميّ والخاصيّ ، بل على الصواب وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال . وأما اللفظ الشريف فهو ما يتسم بالرشاقة والعذوبة والفخامة والسهولة (وسندرس مفهومي العذوبة والرشاقة عما قليل).

على أن الجاحظ (ت٢٥٥ هـ) يرفع اللبس عن مصطلح العوامّ الذين يتصل بهم المعنى العاميّ فيوضح أنه يقصد بالعوام طبقة دون طبقة الخاصة ، لكنّ

(١) الجاحظ ، **البيان والتبيين** ١٣٥/١، ١٣٦، وابن رشيق ، **العمدة** ، ٢١٢/١ .

عقولها وأخلاقها فوق عقول الفلاحين والحِشوة (أراذل الناس) والصنّاع والباعة ، والأمم الهمجية وأشباه الهمجية (٢) . وهكذا تتوافق طبقة المعنى واللفظ مع الطبقة الاجتماعية ، وبالتالي مع الأعراف الاجتماعية ؛ فالمعنى شريف أي كريم غير هجين ولا فاسد ، والمعبِّر عن الشريف ينتمي إلى طبقة تسمو على الطبقة الاجتماعية الدنيا غيرِ المؤهلة لممارسة ذلك التعبير ، لأنه لا بد للمعبِّر من أن يكون ، على الأقل ، من الطبقة العامة العاقلة الخلوقة ؛ وهذا يعني أن الطبقة الدنيا عاجزة عن التعبير الأدبي موصوفة بالأخلاق الفاسدة ، لا تعرف الصواب ، ولا تؤدي منفعة . والمعنى الشريف للفظ الشريف ، وهذا يشبه العرف الاجتماعي الذي يقضي بألاّ تتزوّج المرأة الشريفة إلا شريفاً مثلها ، وألاّ يغسل دمَ الشريف إلا دمٌ شريف مثله ؛ فالعرف الاجتماعي ينعكس بصور واضحة على العرف الأدبي.

مهما يكن من أمر فإن وصف المعنى الشريف بالظهور والانكشاف والقرب والصواب وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال ، أي مع البلاغة ، يلامس أكثر ما وصف به الآمدي عمود الشعر البدويّ الذي قرّبناه أيضاً من معنى البلاغة وفق تعريف الآمدي نفسه (أعلاه: القسم ١، الفصل ٢)، لكنه يزيد على عمود الشعر بصفتي الصواب والنفع . بيد أنّ الوضوح والصواب والمنفعة والبلاغة لا تدلّ ، في رأينا ، على السمو بالضرورة ، بل قد يشترك فيها المعنى الراقي والمعنى المتوسط والمعنى العادي ، ولا سيما أن البلاغة درجات.

أما جعل أوصاف اللفظ الشريف الرشاقةَ والعذوبة والفخامة والسهولة فهو يكاد يجمع بين الجزالة (وسندرسها عما قليل أيضاً) وبين الصفات الثلاث الأخرى . لكن لا معنى للسمو في هذه الصفات جميعاً ، بل فيها معنى من معاني بلاغة اللفظ، إلاّ إذا قصد بالفخامة العظمة والعلو.

ويخص الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) الشرف بالمعنى موحياً أنه يعني به الكرم وخلاف السخف، من غير أن ينفي عن المعنى السخيف متعته التي قد تفوق متعة الشريف في بعض المواضع (٣) ؛ أي أنه يعود إلى نظرية موافقة الحال . كما أنه يخصّ اللفظ بالبلاغة ؛ واجتماع الشرف والبلاغة مع أمور أخرى يؤثّر ، عنده ، في

(٢) **البيان والتبيين** ، ١/ ١٣٦، ١٣٧، **والعمدة** ، ٢١٣/١ .

(٣) **البيان والتبيين** ، ١/ ١٤٥ .

القلوب ، وتأثيره شبيه بـ " أثر الغيث في التربة الكريمة" (٤) ، فهو ينعشها ويمنحها الحياة والنماء . والجاحظ يتكلم على أثر السماع في اكتساب العادات اللغوية ، فينصح بحفظ الكلام الشريف النافع ، ويحذّر المعنى الحقيرَ الفاسد، لأنه يعشّش في القلب فيستفحل الفساد والجهل ، والجهل والفساد أقوى من اللفظ الشريف والمعنى الرفيع الكريم النابه علوقاً باللسان والسمع والقلب " لأن الفساد أسرع إلى الناس وأشد التحاماً بالطبائع (٥)" .

فالملحوظ أنّ الجاحظ يمنح صفة الشرف للمعنى مرة وللفظ مرة أخرى ، مُشعِراً ، على طريقة بشر بن المعتمر، أن الشرف هو الكرم والنباهة ؛ أي أنه يتصل بالمكانة والشهرة . وقد نفهم كيف يكون اللفظ من لغة عالية وكثير الاستعمال مشهوراً ، لكن كيف يكون علوّ المعنى وتكون شهرته ؟ ذلك أمر غير واضح . المهم أن الجاحظ يجعل بإزاء الشرف صفتين : السخف والحقارة ؛ فأما الأولى فيحفظ لها اعتبارها لأنها ذات أثر ممتع في المواقع المناسبة ، وأما الثانية فيحذّرها لأنها فاسدة مفسدة للطبع . ويمكن أن نستنتج من ذلك أن السخيف إن لم يكن حقيراً ، فهو صالح لأن يكون أدباً ، وأن الحقارة في كل شيء تفسده . وشيء آخر هو أن الجاحظ أدخل النظام الطبقي حتى على التربة فوصفها بالكرم ، وربما كان ذلك من قبيل مراعاة النظير ، لأنه يشبّه بها المعنى الشريف واللفظ البليغ.

والجاحظ يشير إلى أخذ الشعراء للمعاني الشريفة الكريمة أو للبديع المخترع، بعضهم من بعض ، سرقةً أو انتحالاً أو مشاركة (٦). وهذا يوحي بأن المعنى الشريف هو مطلب الشعراء ، فإن لم يستطيعوا ابتكاره استعانوا بما ابتكره سواهم أو بما شاع من الصور الأدبية . وهو يساوي بين الشريف والمخترع ، وكأن الاختراع الجيد يغني عن شرف المعنى – وقد رأينا أن معنى الاختراع عند الجاحظ هو إنتاج المعنى الجيد المتفوق الذي يمتنع على الشعراء الآخرين (أعلاه: القسم ٤، الفصل ١) – وهذا يعود بنا إلى معنى الشرف نفسه، فيبدو وصفُ البديع المخترَع توكيداً لمعنى الشريف الكريم.

---

(٤) **البيان والتبيين** ، ١/ ٨٣ .

(٥) نفسه ١/٨٥، ٨٦ .

(٦) الجاحظ ، **الحيوان** ، ٣/ ٣١١

وحين تناول القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) عمود الشعر وذَكَر من عناصره " شرف المعنى وصحته" قدّم لذلك ، كما ذكرنا غير مرة، بشعر للصّمة ابن عبد الله القشيريّ ، فيه وصف لأحاسيس الفراق ، فراق الوطن ، لكن بأسلوب بسيط جداً ومعانٍ عفوية طبيعية ، لا نشعر فيها بمعنى العلو ، بل بالجمال والفكر البدويين البعيدين عن التعقيد ، غير الخاليين ، مع ذلك ، من الطرافة والأصالة (٧) . لكنه حين تناول شعر أبي نواس ، عقّب على مقطوعات مختارة منه بقوله :" ومن سلك هذا المسلك من شعره فقد صافح السماء وتناول النجوم (٨)". وهذا يسمح لنا بالاستنتاج أن شعر أبي نواس المشار إليه قد بلغ الدرجة العليا معنىً ولفظاً ، أي بلغ أشرف مكانة شعرية . فإذا أصبنا الاستنتاج ، جاز لنا أن نتدبر تلك المقطّعات لنرى مواضع السمو فيها ، ولاسيما من جهة المعنى ، ولنستنبط معنى الشرف عند القاضي الجرجاني . فأما أول تلك المقطوعات فهو قول أبي نواس:

يحميكَ مما يَستسرُّ بفعلهِ ضحكاتُ وجهٍ لا يُريكَ مُشرقِ
حتى إذا أمضى عزيمةَ أمرِهِ أخذتْ بِسَمْعِ عدُوِّهِ والمنطَقِ

والبيتان مديح يصف خطورة ما يضمره الممدوح ، ويصوّر مظهرَ البشاشة المريح في وجهه، وقوة عزيمته التي تملأ سمع أعدائه وقولَهم رعباً. والمقطوعة الثانية هي:

يا ناق لا تسأمي أو تبلغي مَلِكاً تقبيلُ راحتِه والرُّكنِ سِيّانِ
متى تَحُطّي إليهِ الرَّحلَ سالمةً تَستجمعي الخَلْقَ في تمثالِ إنسانِ

وهنا أيضاً مديح يصف ، ابتداء ، تعب الناقة في الرحلة إلى الممدوح على طريقة الجاهليين ، ثم يذكر عظمة ذلك الممدوح مساوياً بينه وبين الحجر الأسود في الكعبة ، من جهة ، وبينه وبين الخلق جميعاً ، من جهة أخرى. فهو ينسب إليه القداسة والمكانة العليا.

والمقطوعة الثالثة أربعة أبيات يمدح أبو نواس فيها الفضل بن الربيع (ت ٢٠٨ هـ) وزير الخليفة العباسي محمد الأمين (ت ١٩٨ هـ)، بأنه يشغل مكان الخليفة ويستحق الخلافة لولا العرف الوراثيّ ، وأنه ثابت القول والفعل ، يجمع

---

(٧) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٣٣ .

(٨) نفسه ، ص ٥٨ .

الدين والدنيا جمع السهم للفُوق والريشِ والنصل . أي يمدحه باستحقاق المنــــزلة السياسية العليا وبالحزم والكمالَ.

وفي المقطوعة الرابعة يمدح أبو نواس أحدهم بأنه فوق الثناء ، وأن كـــل مدح للآخرين إنما هو في الحقيقة مدح له . أي أنه يجعل صفات الممدوح فوق كـل صفة ، ويجعله الوحيد المستحق للمدح .

وفي الخامسة فخر من ناحية وهجاء ضمني لصديقة له تخونه مـــن ناحيـــة أخرى ، على طريقة القدماء في الفخر والهجاء ؛ فهو يرمز إلى المـــرأة بالشـــجرة ، وإلى الرجل الآخر بالطير ، مشيراً إلى أنه لا يمنع الطير عن الشجر الذي ذاق ثمـــره المرَّ ، وإلى أنه يخشى أن يفتضح أمره في الغد القريب ، وإلى أن من يرحل ليـــلاً إلى الملوك من غير أن يعرف مقدار سفره خائب ، وينهى أحدَهم عن تكدير معروفـــه بالمنّ على الشاعر ، ثم يفخر بأنه حرس الفتيان ليلاً فاتقوا به الخوف . أي يفخـــر بحراسة المجّان . وتمتاز هذه الأبيات ، التي يتصل موضوعها بالنساء وبما يسوء الرجلَ فيخاف سوء أحدوثته ، بالغموض والتعمية والرمز وكثرة من الحكم .

وفي المقطوعة السادسة شكوى من إقبال الشيب باكراً على الشاعر مـع أن يد الشاعر نفسه ما زالت تسرع بالكأس إلى فمه، أي أنه ما زال نشيطاً.

وفي المقطوعة السابعة غزل ببعض النساء ، يشـــبههنّ بشـــموس الليـــل ويصفهن بانتعال القرون ، ويجعل أعجازهنّ عائمة ، وظهورهنّ تنثني على تلـــك الأعجاز . أي يصفهن بالإشراق والغنى والامتلاء ، على مثال الفتيات الشـــريفات الغنيات المنعّمات ، في العصور القديمة ، وذلك بصور بعضها غريب كشمس الليـــل والأعجاز العائمة.

والمقطوعات الثامنة والتاسعة والعاشرة والحادية عشرة خمريـــــات يشـــبّه الشاعر في أولاها الكأس بالمصباح ، ويذكر شربها مع قبلة أو موعد بلقاء، ويجعـــل الأيامَ دونها كالنور المتساقط من شقوق السماء؛ ويشبه الخمر أو أثرها في الثانيـــــة بالصبح ، وفقاعاتِها بالحصى على أرض ذهبية ، والتركَ يترامون فيها بالنُّشاب مـــن قرب ؛ ويشبّه في الثالثة صوت زبد الخمر بصَلْصَلة الجرس الصغير ، وأثرها بدبيـــب أرجل النمل ، ويجعل لها خطين بلا إعجام (نَقْط) ولا شكل (حركات) ؛ ويشـــبه في الرابعة سير الخمر في المفاصل بسير البرء في السقم. فـــهذه المقطوعـــات أيضـــاً

مجموعة من الصور الغريبة المبتكرة التي تمثل هوامات السكارى وما يصيبهم من اضطراب الوعي.

وفي النتيجة فإن شرف المعنى يتمثل في هذه المقطوعات بالصور الغريبة المبتكرة، ويتصل بمواضيع مختلفة يبلغ فيها الشاعر الغاية في صفات كل غرض شعريّ على حدة ، سواء أكان مدحاً أم غزلاً أم مجوناً ، ويبلغ في أحدها غاية الغموض ، في موضوع يوحي الإحباط ويتصل بالسمعة الشخصية . فشرف المعنى إذن هو الصور المبتكرة الغريبة التي تبلغ الغاية في وصف المزايا المثالية أو العيوب القصوى في الغرض الشعريّ المطروق.

ولننظر، مع ذلك ، إلى ما يضادّ هذه الأشعار الشريفة ، إذا صح التقدير . إنها اثنتا عشرة مقطوعة أخرى ، يمدح أبو نواس في أولاها الخليفة العباسيّ محمد الأمين ، بأن عصا كرمه تعلو بالشاعر فوق الإفلاس ، وأن جوده يمنع عن الشاعر الملاحقة أو الشتم ، وأن الشاعر يصفع الدهر صفعاً حين يريبه ؛ ويجعل في ثانيتها للجود رِجلاً تشكو إلى الممدوح التعب ، ويوحي أنّ مال الممدوح مشاعٍ يحتشي ، أي يغترِف، منه الجميع ويكيلون ؛ ويعاتب في ثالثتها على الظلم شخصاً يصف وجهه بالمنبسط ويصف منزله بالممحو ، مؤكداً أنْ ليس له منه إلاّ اللهو واللوم؛ ويتغزل في رابعتها بإحداهنّ ؛ فيشبهها بقمر الدار وبسوار العطّار وبرائحة النسرين، وبوردة الليل، وبجدول بستان على شاطئ أنهار، وببَرْد الفتيان، وبلعبة الفتيات الأبكار ، وبمسواك الجمّاش (المتعرّض للنساء)، وبطنبور الخليع ؛ ويتغنى في خامستها بذهاب الشتاء وقدوم الصيف، وبالثياب الرقاق والموسيقى والرقص والغناء ، مشيراً إلى أنّ الناس يوم القيامة يحشرون بلا لِحى، منكراً الحرب والفداء والحج ، مفاخراً بالفاحشة ؛ ويعاتب في سادستها أحدهم بسبب غضب غير مسوّغ ، ويؤكد له بأنه حلف يمينَ صدق توجب الوثوق به، ويصف مخاطبَه بابنِ الكريم المرْكب، ويصرح أنه يفضّل ركوبَ البحر على ركوب البرِّ لأنه أشهى ؛ وفي سابعتها غزل يشير فيه إلى حب من جانب واحد ، منكراً ذلك على من يحب ، الخ. وفي ثامنتها تشبيه للحمام النائح بالمنتشي المنقلب وهْناً ، الداعي بالهوى ، المذكِّر بالرطب ؛ وتاسعتها بيت واحد مبتذل فيه ذكر للعضّ واللحس ؛ وفي عاشرتها غزل بمن يشبّه الشاعر به البدر ويجعله والبدر واحداً في الوقت نفسه ؛ وحادية عشرتها غزل مبهم بامرأة يصفها الشاعر بالتأهّب له ، وبأنها جَلود في

الاستلاب (!) حين تمشي وتترجرج أردافها في الإزار؛ وفي ثانية عشرها تهكم بامرأة أو هجاء لها ، يومئ فيه الشاعر إلى صبغ الفم وتسريح الشعر .

والقاضي الجرجاني ينعت هذه الأشعار بالغثاثة والضعف وسخف اللفظ وسوء النظم وسَقط المعنى ، والبعث على ملل الناظر وإضاعة وقته (٩) .

والملحوظ في هذه الأشعار كثرة الصراحة ، والوضوح، والتفصيل ، والمباشَرة ، والسوقية ، والتفاهة ، وضآلة الأهمية ، والسطحية ، والابتذال ، ومجافاة الأخلاق والدين ، وعدم اللياقة ، والانغلاق ، ومخالفة المعاني الخاصة بالغرض الشعريّ أحياناً ، والافتقار إلى الوحدة المعنوية أحياناً أخرى ، وإن اتسم بعضها بالموسيقى الجميلة والإيحاء المرح ، وبدا بعضها لطيفاً ، وغلب على بعضها الغموض.

فإذا جمعنا وصف الجرجاني لهذه الأشعار وما استنتجناه بأنفسنا ، اجتمع لدينا أن الشعر غير الشريف هو المتضمن للمعنى الضيّق ، الضعيف ، الساقط ، الصريح ، التفصيلي ، المباشر ، السوقيّ ، المبتذل ، الجافي للقيم الدينية والخلقية ، والمفتقر إلى اللياقة والتناسب والوحدة ، والملازم للّفظ السخيف والنظم السيّء . فالشرف ، إن بحثنا عن أضداد هذه الصفات ، هو اتساع المعنى ، وقوته ، وتهذيبه، وإيجاز لفظه ، وندرته ، ووحدته ، وتلاؤمه مع الغرض، ولزومه للّفظ الجزل والنظم الجيد. يزاد على ذلك ما استنتجناه من وصف الجرجاني نفسه للشرف ؛ وهو الابتكار ، والغرابة ، وبلوغ الغاية في عرض المعاني الخاصة بكل غرض شعري . فالمعنى الشريف ، باختصار ، هو النادر ، القيّم ، المبتكر ، الغريب ، المتماسك الأجزاء ، الموافق للغرض ، المنسجم مع القيم الخلقية والدينية العامة ، والمناقض للمعاني النثرية الواضحة والمباشرة.

ونجد القاضي الجرجاني، من ناحية أخرى، يكني عن الشرف بالدرجة العالية والتصرّف المعجز ، جاعلاً نقيض ذلك الانحطاط إلى الحضيض (١٠). وهذا يفرض علينا أن نزيد على تعريف المعنى الشريف صفة التجاوز للمعاني الأخرى ، والامتناع على الشعراء.

---

(٩) **الوساطة** ، ص ٥٨- ٦١، وقارن ص ٩٨ .

(١٠) نفسه ، ص ٦٥- ٦٧ .

لكن التلازم بين شرف المعنى وجودة اللفظ غير مؤكد دائماً عند القاضي الجرجاني ، فقد يكون المعنى شريفاً والبيت الشعري الذي يحتويه غير مختار، متّصفا بالضعف والغثاثة والبرودة ، أو متعسّفاً ، أو سيّء السبك ، فاسد الترتيب ، مختل النظم ، بيّن التعمّق (١١) . وذلك يؤدي إلى أن المعنى بمعزل عن اللفظ والتأليف ، وذلك ما يخالف نظرية النظم عند الخطابي ومن بعده عبد القاهر الجرجاني.

وثمة ما يوحي، عند القاضي الجرجاني، أن من عوائق الشرف في المعنى ، الإفراط والمبالغة والإحالة ، كما في قول المتنبي:

لو طابَ مولِدُ كلِّ حيٍّ مثْلَهُ وَلَدَ النساءُ وما لهنَّ قوابلُ

وقد تساءل الجرجاني ، في معرض تعليقه على هذا البيت ، عن الفخر بولادة الإنسان بلا قابلة (١٢) . لكن الجرجاني يعترض ، بذلك ، على المبالغة ويتساءل عن أمر لا يتصل بها . وأياً يكن المراد ، فإن المبالغة وعدم إصابة الغرض مما يضر بالمعنى عند القاضي الجرجاني .

وأخيراً ، فإنّ القاضي الجرجاني لا يكتفي بشرف المعنى ، بل يوحي أن ثمة لغات شريفة ، وأخرى غير شريفة (١٣) ، لكنه لا يوضح المقصود باللغة الشريفة : هل هي لغة القرآن الكريم ، أم ما سمّاه ابن خلدون لغة مضر، أم ما سماه بعضهم لغةَ نجد ، أم ما يدعوه اللغويون باللغة العالية ، أي التي تحتوي الألفاظ الأفصح من سواها؟

أما عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) فيعرض بأسلوبه الإنشائي الغامض لوجود الشرف في المعنى ، فيشير إلى أن الشرف هو المكانة الكريمة في العقل والقريبة منه (!) ، وأن شرف الكلام قد يكون في جوهره وذاته ، وحينئذ قد يزيده التصوير قيمة ورفعة ، وقد يكون مكتسَباً بالصناعة العجيبة ، فإذا ذهبت الصناعة سقطت قيمة المعنى وزهدت فيه النفوس . ثم يوضح أن تلك الصناعة تتمثل خاصة بالتشبيه والتمثيل والاستعارة ، وهي الأصول الكبيرة التي تتفرّع جل

(١١) **الوساطة** ، ص ١٠٠ .
(١٢) نفسه ، ص ١٨٠ .
(١٣) نفسه ، ص ١٨ .

محاسن الكلام عنها وترجع إليها (١٤) . ومع أنه يشير إلى الشرف الذاتي ، فإنه لا يوضح ما هي المعاني التي تتصف بهذه الصفة ولا كيف تكون ، وكأنه يريد القول إن الشعر منوط بأساليب البيان وحدها ، وإن معيار الشرف هو المنزلة العقلية . لكنه لا يلبث أن ينوط الشرف بالنظم والتأليف ، وذلك ليس بعيداً من أساليب البيان ، وينسجم مع نظرية الجرجاني في هذا الموضوع ، فيؤكد أن الكلمة الواحدة قد تكتسب شرفاً منفرداً ، في كل موضوع توضع فيه ، إذا حسنت الاستعارة والتشبيه والإيجاز (١٥) ، كما أن المعنى يفخُم " وينبل ويشرف ويكمل (١٦)" من طريق التمثيل . ويبدو أن هذا الشرف المتأتي عن الاستعارة خاصة يجعل الاستعارة نفسها شريفة ، وغاية شرفها أن يكون الشبه مأخوذاً من الصور العقلية ، كاستعارة النور للبيان (١٧) . فمدار الشرف ، عنده ، على أمرين إذن : الصور البيانية والعقل ، وهذا ناشئ ، على ما يبدو ، عن شدة اهتمامه بالبلاغة ، وقوله بنظرية النظم التي تقوم عليها بصفة خاصة .

وينسب عباس بن عليّ الصنعاني (ت بعد ٥٦٩ هـ) ، الشرفَ إلى اللفظ وإلى الكلام الذي قد يشمل اللفظ والمعنى معاً، واصفاً الكلام الشريف بالحُسن والعذوبة والماء والرونق ، وبأنه ما لا يمكن أن يُستغنى عن لفظه بلفظ آخر (١٨) . هنا يبدو للشرف معنى التفرّد ، أو معنى القدرة العليا على التعبير عن المعنى . لكننا لو وافقْنا رأي الجاحظ في قدرة اللفظ السخيف على الإمتاع أكثر من اللفظ الشريف في بعض المواضع ، لوجدنا تصادماً بين القدرة العليا على التعبير عند الصنعاني ، والقدرة على الإمتاع عند الجاحظ ، ودفعنا ذلك إلى التساؤل: هل ثمة نفع لأدب غير ممتع ، وهل ثمة تفوق تعبيريّ أدبيّ بغير إمتاع؟

ومن أقطاب المدرسة الأرسطيّة العربية نجد ابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) ، الذي يتحدث عن المعنى الشريف ، فإذا هو ، عنده ، المعنى الذي يقوم عليه

---

(١٤) الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص ٢٥، ٢٦ .

(١٥) نفسه ، ص ٤٠ ، ٤١ .

(١٦) نفسه ، ص ١٠٨ .

(١٧) نفسه .

(١٨) الصنعاني ، **الرسالة العسجدية في المعاني المؤيدية**، ص ١١٤، ١٦١ .

التخييل ، والذي يُكسى اللحنَ والوزنَ الملائمين للغرض (١٩) . لكن التخييل هو العنصر الأساسي لكل أنواع الشعر في نظريته ، كما هو معروف ، فالشرف صفة لكل معنى شعريّ إذن! وهذا تعميم لا يستقيم ، وسببه أن الرجل كان يلخّص كلام أرسطو في المأساة التي ترجمها ، خطأً، بفن المديح ، فانسحب خطأه على كل الشعر.

أما المظفر بن الفضل (ت ٦٥٦ هـ) فقد طالب باللياقة بين الكلمات، بحيث لا يُذكر مع الكلمة إلا ما هو من قبيلها من الكلمات ، لئلا يقدح في صناعة الشعر، فـ " الكلمة الدنية لا يليق أن تقترن بكلمة شريفة (٢٠)" . فهو يتحدث عن تناسب العبارة وليس عن تناسب المعنى واللفظ ، أي هو يتكلم في فصاحة التعبير ، أو لعله يتحدث عن تناسب ألفاظ القصيدة كلها ، بحيث لا يكون فيها مراوحة بين الشريف والدَّنيّ . وهو بذلك يجعل ، وبطريقة جديدة ، العرفَ الأدبي من العرف الاجتماعي الذي يقتضي تناسباً بين الأشراف ، وفصلاً بين الطبقات الاجتماعية .

لكن حازماً القرطاجنيّ (ت ٦٨٤ هـ) يجيز شبه ما رفضه ابن الفضل ، لكن في ميدان المعاني لا في ميدان الكلام كله ؛ فيقبل ألاّ تكون جميع المعاني شريفة في القصائد الطوال كقصائد ابن الرومي ، لكنه يرفض ذلك في القصائد المتوسطة والقصيرة طالباً الانتقال فيها من الأشرف إلى الأشرف " ولكل مقام مقال "؛ وتعليله لذلك أن المعاني تكثر في القصائد الطوال (٢١). ولعله يرخّص للشاعر بتجاوز القاعدة في تلك القصائد الطوال لصعوبة تطبيقها عليها، إذ يندر أن تكون كل معاني القصائد الطوال على نفس القدر من العلو والتميز ؛ فهو يراعي القدرات الإنسانية في ذلك ، ويريد أن تكون النظرية الشعرية عملية ؛ إما في القصار فالأمر مختلف ؛ لأن القِصَر يتيح للشاعر أن يختار بين المعاني بدقة لقلتها ، ولذلك ينبغي التشدّد ، ليس بالاقتصار على المعاني الشريفة فحسب ، بل بالتنوّق في ذلك بحيث يُتبّع التصاعد في الشرف لا التساوي فيه فحسب.

---

(١٩) ابن رشد ، **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، ضمن بدوي، **فن الشعر** ، ص ٢٠٩ .

(٢٠) ابن الفضل ، **نضرة الإغريض** ، ص ٤٠٤ .

(٢١) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ٢٩٤ .

وبعضهم ، كابن جني (ت ٣٩٢ هـ) ، يجعل آخر القافية أشرف ما في البيت لأن القافية أهم ما فيه (٢٢) ، ولعله أخذ ذلك من قول شَبيب بن شبّة (ت نحو ١٧٠ هـ): " وحظٌّ جودة القافية ، وإن كانت كلمة واحدة ، أرفع من حظ سائر البيت (٢٣)" ؛ وهذا قد يعني أن البيت ينبغي أن يكون شريفاً ، وأن تكون رتبة الشرف الأولى لقافيته . وذلك مرتبط ليس بالتمييز بين المعاني الشعرية ، بل بالمنزلة الأدبية التي يحتلها الشعر عند العرب بإزاء الفنون الأخرى.

واللافت أن ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) ، على اهتمامه الواضح بالشعر ، لم يتكلم على شرف المعنى ، بل اكتفى بذكر تشريف العرب للشعر كله ، وذلك إذ أشار إلى " أنّ فنّ الشعر ، من بين الكلام ، كان شريفاً عند العرب ، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم (٢٤) " ، الخ.

*****

وزبدة القول ، أنّ الصورة الاجتماعية في القرون الغابرة انعكست على الأعراف الأدبية العربية ، حتى كادت تلك الأعراف تبدو وكأنها نسخة من تلك الصورة ؛ فصار للمعنى خاصة ، وأحياناً للّفظ ، طبقات ؛ وغدا للكلام طبقة شريفة أو كريمة ؛ وغدا منه الهجين ، ومنه الحقير ؛ وبدت المعاني على هيئة من صدرت عنه من الطبقات الاجتماعية ، في الرفعة والدناءة ؛ وإن كان لشرف الطبقات الأدبية اسم آخر هو الخاصّة ، وهي الطبقة العليا ؛ والعامّة أو العوام ، وهي الطبقة المتوسطة؛ والفلاحون والحشْوة والصُّنّاع والباعة والأمم الهمجية وأشباه الهمجية ، وهي الطبقة الدنيا. ولكل طبقة من هؤلاء لغة خاصة بها ينبغي للشاعر أن يراعيها . ويبدو أن الأدب ، ولا سيما الشعر ، هو عمل الخاصة بامتياز ، يليهم العامة الذين ترتفع عقولهم وأخلاقهم عن الطبقة الدنيا ، ولا يبدو للطبقة الدنيا أي حظ من التعبير الأدبي . لكن معاني العامة قد تكون شريفة لأن مدار الشرف على النفع وموافقة الحال ، وقد يكون سخيف المعاني ممتعاً إذا وافق

---

(٢٢) ابن جني ، **الخصائص** ، تحقيق النجار، القاهرة ١٩٥٢- ١٩٥٦ ، ٨٤/١ .

(٢٣) **البيان والتبيين** ، ١١٣/١ .

(٢٤) ابن خلدون ، **المقدمة** ، ص ١٠٩٨ .

مقتضى الحال ؛ ويجوز في القصائد الطوال قيام اختلاط طبقي معنويّ ، إذا صح التعبير ، وذلك بسبب كثرة المعاني في تلك القصائد ؛ وهذا يذكرنا بالمدينة الكبيرة واختلاط الطبقات والأجناس فيها ؛ في حين يُكره ذلك في القصائد القصار حيث يجب اختيار المعاني والتصاعد فيها على سلم الشرف ؛ ويذكرنا ذلك بالمجتمعات الصغيرة التي يقل فيها الاختلاط ، ويحافظ فيها الشرفاء على تكافؤ المنازل ، ويحاولون التخيّر في الأعراق . وكما أن العرق دسّاس ، فإنّ الكلام يُعدي وقد يُفسد ، ولذلك يطلب الجاحظ أن يُحفظ الكلام الشريف النافع ويُترك الحقير الفاسد ، لأن الفساد أقوى من الصلاح . ولما كان الشعر أهم كلام العرب الأدبيّ ، أي أشرفه ، فإن كل ما فيه شريف ، منطقياً ؛ لكن بعضهم جعل لكلام القصيدة نفسها طبقات ، وجعل أشرفه القافية ؛ كما جعل بعضٌ آخر للّغات طبقات أيضاً منها اللغة الشريفة.

لكن عند تعريف الشرف أو وصفه يحار النقّاد . فهم يستطيعون أن يقولوا إن الأشراف من الناس هم الذين فرضوا احترامهم وسيادتهم المعنوية والمادية على المجتمع بسبب سلطة طبيعية اكتسبوها بالمال أو الحرب أو الوراثة ، أو بسبب الاعتقاد بانتماء بعضهم إلى بعض السلالات الدينية أو الحاكمة ، أو ما أشبه ذلك ؛ أما شرف المعنى أو شرف اللفظ فكيف يعرّفونه ، ولا مال للمعنى واللفظ ولا سلالات ؟ قد يشبّهون المعنى واللفظ بالأشراف من الناس من حيث العدد والخُلق والسلوك ، فيوصف المعنى الشريف بالندرة وبالرصانة وبالبعد عن البذاءة وبالهيبة التي تَمنح التقدير ، لكن ندرة المعنى ليست دليلاً على عظمته ، وفق قدامة ابن جعفر حين تكلّم في المخترع ؛ والرصانة والهيبة معنيان مبهمان يصعب تطبيقهما على الألفاظ والمعاني ؛ والبعد عن البذاءة معيار خلقي صرف قد يساعد على التميّز والعلو اجتماعياً لكنه لا يكفي للشرف الشعريّ . وقد ينسب شرف المعنى أو اللفظ إلى قيمته الأدبية الفائقة ، لكن هذا أمر نسبي أيضاً . وأخيراً قد ينسب شرفه إلى موضوعه الراقي ، أي الذي يتصل بالأعمال الكبيرة أو الأخلاق الرفيعة التي يتعارفها المجتمع ؛ كالبطولة والشهامة والمروءة ، لكن الموضوع قد يكون راقياً ولا يكون التعبير عنه أدبياً. لنقل إذن إنه الموضوع الراقي الذي يعبَّر عنه أدبياً بأسلوب رفيع يتعارف علية النقاد.

ومع ذلك فإن النقاد العرب والمستعربين لم يعرضوا لأي خيار من هذه عند وصفهم لشريف اللفظ أو المعنى ، ولم يزيدوا على أن شرحوا الشريف بالكريم، ووصفوه بالظهور والانكشاف والقرب والإصابة والنفع ، وجعلوه ضد السخيف ، وقرنوه بالمخترَع ، ووصفوا الكلام الشريف بالحُسن والعذوبة والماء والرونق وانتفاء البديل ، وهي صفات عامة تخصّ اللفظ أكثر مما تخص المعنى ؛ كما وصفوا اللفظ الشريف بالرشاقة والعذوبة والفخامة والسهولة. ولا شيء من هذه كلها يدل على الرفعة، وإن كان بعضها من صفات الجودة في اللفظ أو المعنى . وقد استطعنا أن نستنتج من اختيارات القاضي الجرجاني وبعض أحكامه أن شرف المعنى يعني ندرته ، وقيمته العالية ، وابتكاره ، وغرابته ، وتماسك أجزائه ، وموافقته للغرض ، وانسجامه مع القيم الخلقية والدينية العامة ، وتناقضه مع المعاني النثرية الواضحة والمباشرة ، وعدم إيغاله في المبالغة والتفلسف، وهو قد يكون بمعزل عن اللفظ والتأليف. كما وجدنا أن الشرف عند عبد القاهر الجرجاني يتصل بالمستوى العقلي للمعنى وبقرب ذلك المعنى من العقل في الوقت نفسه . لكنّ هذا يجعل المعاني الشعرية معاني عقلية ، ويجعلها اقرب إلى العلم منها إلى الشعر ، خلافاً لما أوحاه الجرجاني حين ناط الشرف بالأساليب البيانية والنظم .

ترى هل يكون الشريف هو الجامع لصفات الجودة كلها، وهي لا تجتمع لمعنى أو لفظ ألاّ في الندرة ، وربما يجتمع أكثرها ولا تجتمع كلها ؟ ذلك أكثر الاحتمالات قرباً من المنطق ، لكن النقاد القدماء لم يقولوه.

*****

ومفهوم الشرف هذا قديم في الأدب، تحدث عنه أرسطو ،كما رأينا في فصل عمود الشعر، وتحدث عنه لونجينوس في مقالته : **في الشرف**، على ما مرّ بنا من كلام على مفهوم الطرب (أعلاه: القسم ٣، الفصل ٥) . ويحسن بنا أن نشير إلى أن اكتشاف المقالة المذكورة ، في أوروبا ، في عصر النهضة (بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين) قد أثار جدلاً أدبياً وفلسفياً واسعاً حول هذا المفهوم ، وخصوصاً في القرن السابع عشر، بعد أن ترجم بوالو سنة ١٦٧٤ م المقالة إلى الفرنسية وقدّم لها . والأسئلة التي أهملها النقاد العرب القدماء ، في موضوع الشرف، والحيرة التي تركوا القراء فيها بإزاء هذا المفهوم ، قد طرحها

لونجينوس قبلهم بكثير وأجاب عن بعضها ، وراح النقاد والفلاسفة الغربيّون يناقشونها بعمق ، بعد العرب بكثير أيضاً ، وانتهوا إلى أشياء أساسية هي أن ثمة مواضيع شريفة لا أسلوب شريف ، وأن الأسلوب يُظهر هذه المواضيع ببساطته ليس إلاّ (٢٥).

---

(٢٥) لقد كان لهذه المقالة دور فريد في الحركة الفكرية الفرنسية ، وأدت إلى نشوء علم الجمال ، وإلى أن ينافس مفهومُ الشرف مفهوماً آخر كان سائداً آنذاك هو مفهوم الجمال ، فيفوز عليه، في نظرية الذوق وفلسفة الفن . وقد أوضح بوالو أن لونجينوس لم يكن يقصد بالشرف ما يسميه الخطباء بالأسلوب الشريف، بل أراد به ما يخرج عن العادة ويدهش ، والجزءَ الذي يصدم من الخطاب ، والذي يجعل العمل الأدبي يسمو بالإنسان ويسحره ويطربه . بل هو ينفي وجود الأسلوب الشريف ، ناسباً الشرف إلى الأشياء وحدها ، فبالأشياء يكون الأسلوب شريفاً لا بمعزل عنها ؛ والشرف شيء في الشعور والفكر، أما البساطة ففي الأسلوب.

وقد ساد هذا المفهوم أيام الثورة الفرنسية والثورة الرومنسية المزامنة لها ، ودلّ على الفضيلة واندفاع الأحاسيس والقلب ، وانفعالات الفكر ، والشجاعة المدنية ، والموت البطولي تقليداً للقدماء ، وما أشبه ذلك . وظل ذلك المفهوم سائداً حتى أضعف فلوبير حضوره سنة ١٨٨٠ وما بعدها . والطريف أن فلوبير لخص نظرية الشرف بوضوح ، فعرّفه بأنه إحساس يبعثه مشهد الطبيعة الضخم ، أو تبعثه القوة النفسية للإنسان ؛ وبأنه الجمال الأسمى ؛ وبأنه يعتمد على قوة غامضة هي الذوق . لكن هذا المفهوم لم يلبث أن عاد إلى نشاطه وقوته في القرن العشرين ، سواء في فلسفة الفن الألمانية أو في النظرات النقدية المعاصرة . Cf. LACOUE-LABARTE Ph. *problématique du Sublime, Universalis Ency.*

الفصل الثالث

الغرابـــــــــــة

أ . غرابة المعنى

لقد رأينا كيف أن الغرابة عند بعضهم باعث على السحر الشعريّ ، وأنها مـــن علائم الاختراع . وهذا يجعل فكرة الغرابة على صلة بالغيبية ، ولا سيما أنها شـــديدة الإبهـــام ، تشبه الدلالة على أضـــداد المعروفات ، والمعروفات كثيرة لا تحصى ، فأضدادها لا حدود لها ، ولا قدرة على تصورها ، فهي كالغيب .

وكما اقترنت فكرة الغرابة بالسحر ، اقترنت كذلك بالحسن ، لهذا تناول ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـــ) مطلع قصيدة النابغة :

كِليني لهمٍّ يا أُميمةَ ناصبِ   وليلٍ أُقاسيهِ بطيءِ الكواكبِ

وعـــلّق عـَــليه قائلاً : " لم يبتدئ َأحدٌ من المتقدِّمين بأَحسن َمنه ولا أغرَب (١)" . ومعروف أن العطف في العربية قد يعني ، في أسلوب القدماء ، التفسير أو تركيب الصـــفة ، فيرجـــح أنّ معنى عبارة ابن قتيبة هو أن مطلع النابغة جميل لمـــا فيه من الغـــرابة ؛ فالغرابة تمنح الشعور بالجمال ؛ ولهذا فإن الشعر " قد يُختار ويحفظ لأنه غـــريب في معناه (٢)" في رأي ابن قتيبة نفسه . وغني عن البيان أن الغرابة نسبية ، فكذلـــك الشـــعور بالجمال . بل إن ابن أبي عون (ت ٣٢٢ هـ) يرى (٣) أن الاســـتعارة الغريبة هي أحد أنحاء الشعر الثلاثة ، إلى جانب المثل السائر ، والتشبيه الواقع النادر ؛ فهي إذن في أساس الشعر الجيد ؛ وقد يعني القول بالاستعارة الغريبة أنّ الـــرجل مـــن أنصـــار الصنعة في الشعر وربما من المعجبين بأبي تمام ، وفاقاً لما ســـيكون عليه المرزوقي ، وخلافاً لما سيكون عليه الآمدي والقاضي الجرجاني حين

---

(١) ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ص ١٣ .

(٢) نفسه ، ص ٣٠ .

(٣) ابن أبي عون ، **التشبيهات** ، ص ١، ٢ .

سيضعان أسس عمود الشعر العربي . لكن الآمدي (ت ٣٧٠ هـ) الذي رفض الاستعارة البعيدة لم يرفض الغرابة ، بل رأى أن للشاعر الذي جوّد صناعة الشعر باستعمال الآلة الجيدة "وإصابة الغرض المقصود وصحة التأليف " وتمام الصنعة " أن يُحدث في صنعته معنى لطيفاً مستغرباً [...] من حيث لا يخرج على الغرض ، فذلك زائد في حسن صنعته وجودها ، وإلاّ فالصنعة قائمة بنفسها مستغنية عما سواها (٤)" . وهذا يعني أن طلب الغرابة ليس غاية الصناعة الشعرية ، وأن الغرابة نفسها ليست من لوازم الشعر ، بل هي شيء يمكن الاستغناء عنه ، كالبديع والاستعارة اللتين يرى القاضي الجرجاني أنهما زائدان على عمود الشعر . وقد رأينا آنفاً كيف أن ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) يربط السحر بالغرائب المستحسنة والعجائب المستطرفة ، لكنه من ناحية أخرى ينهى عن " الإشارات البعيدة والحكايات الغلِقة والإيماء المُشكل " ويطلب أن " يُستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ، ولا يبعد عنها ، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها (٥)" . فالغرابة عنده لا تسوّغ استغلاق المعنى ، بل ينبغي أن يكون المعنى قريباً من الحقيقة ، بمعنى أن الغرابة ليست بالضرورة ضد الحقيقة بل هي جزء منها.

ويُشعرنا القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) أن الإغراب في المعنى يعني شيئاً قريباً من التفلسف ، ويؤدي إلى ذهاب الارتياح والطرب (٦) ؛ ونحن نعلم أن الطرب ، عند صاحبنا ، يكاد يكون الشرط الأهم للشعر ؛ وبالتالي فإن الإغراب يكاد ينفي الشعرية .

على أن صيغة (إفعال) التي لإغراب تفيد طلب الغرابة ، ولذلك فإن الغرابة العفوية غير المتكلفة ، المتمثلة في استعمال البديع والبيان استعمالاً قليلاً وعلى سبيل الاتفاق ، أمر مستحسن ؛ لكنه إذا جاء متكلفاً، فإن الأمر يصبح ، نسبياً ، منوطاً بالإحسان والإساءة في الاستعمال ، وبالاقتصاد والإفراط فيه (٧) . فليست الغرابة مذمومة دائماً ، بل ربما كانت ممدوحة وتستحق تعب المتلقّي في

---

(٤) الآمدي ، **الموازنة**، ص ٤٢٦، ٤٢٧ .

(٥) ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ١٢٣، ١٢٤ .

(٦) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٢٧ .

(٧) نفسه ، ص ٣٤ .

استخراج المعنى إذا انطوت على معنى شريف (٨) . وقد استحسن الجرجاني بيتاً للمتنبي يجعل جيش الممدوح سحابة تعلوها سحابة من العِقبان (مستعملاً كلمة سحاب بوصفها مفرداً مذكّراً) :

سَحابٌ من العِقبانِ يَزحفُ تحتَهُ   سحابٌ إذا استسقتْ سَقَتْها صوارِمُهْ

وهو بيت أخذ بعضهم عليه أنه يجعل السحابة الدنيا (الجيش) تسقي السحابة العليا (العقبان)، وهذا إغراب في رأيهم ؛ كما يأخذون عليه أنه يجعل العقبان تطلب الشرب بينما عادتها أن تطلب الطعام؛ لكن الجرجاني يدافع عن البيت موضحاً أن المتنبي قد استعار السحاب للجيش لتصوير تزاحمه وكثافته ، والسحاب يُستسقى ، واستسقاء الطير جار على عادة العرب في استعارة هذه اللفظة " في كل طلب ، تعظيماً لقدر الماء (٩)" . والحقيقة أن تشريح المنتقدين للمعنى هو الذي أدّاهم إلى إنكار غرابته . ولا ريب في أن غرابته رائعة لو اكتفِيَ بتقدير قوة الإيحاء التي فيها . وحتى لو دخلنا في التشريح ، على طريقتهم ، فإن سحابة الجيش غير سحب الطبيعة ، عند المتنبي ؛ فهي تدفع بمطرها الذي هو الدم نحو الأعلى ، لأنه يتفجر تفجّراً ، فتصيب ما فوقها من السحاب ، وهو العِقبان. وحتى لو أردنا أن نفهم من الاستسقاء طلبَ العقبان للشرب ، فإن هذه الطيور تطلب الماء بقدر طلبها للطعام ، وإن كان طلبها للحم الفرائس مما يميزها من سائر الطيور ويدلّ على أنها كواسر؛ ثم إن أكل لحم القتلى يفترض أن دمهم لا يزال حاراً فكأنما العقبان تطلبه حين تطلب اللحم . وتغليب الاستسقاء ، في هذه الحالة ، نوع من المجاز الحسن لما له من قدرة على الإيحاء بكثرة الدماء ، وهو غرض الشاعر ، وليس إظهار كثرة اللحم .

ويوحي الجرجاني أن الشعراء أنفسهم يدافعون عن غرابة معانيهم ويذمون من لا يفهمونها ، حتى قال البحتريّ:

عليّ نحتُ القوافي من مقالعِها   وما عليّ إذا لم يفهمِ البقرُ (١٠)

غير أن من الإغراب في المعاني ما هو معيب مردود ، في رأي الجرجاني ،

(٨) **الوساطة** ، ٩٨ ، وأنظر أعلاه: القسم ٤، الفصل ٢ .
(٩) نفسه ، ص ٢٧٥ .
(١٠) نفسه ، ص ٣٤٧، ٣٤٨ .

كالذي يأتي بالمحال الفاسد ، وإن لهجَ به " أهل الإغراب وأصحاب البديع من المحدثين " واستحسنوه وتنافسوا فيه ، من مثل قول أبي نواس:

وأخفْتَ أهلَ الشِرْكِ حتى إنهُ لتخافُكَ النُطَفُ التي لم تُخلقِ (١١)

وهذا البيت استنكره كثير من النقاد القدماء ، لكن قدامة بن جعفر استحسن تصويره لمهابة الممدوحِ ، ورآه أجمل من قول الحزين الكِنانيّ في الغرض نفسه :

يُغضِي حياءً ويُغضَى من مهابتِهِ فما يُكلَّمُ إلا حينَ يبتسمُ (١٢)

ومن غير الدخول في هذا الجدل في بيتين رائعين حقاً ، نشير إلى أن استنكارهم لبيت أبي نواس ليس لإفراط صاحبه في الغلو بحيث جعل الخوف موجوداً عند غير الموجود ، بل لأنه ، على الأرجح ، يتعرض للغيب الذي هو من أمر الله في العقيدة الإسلامية .

فالقاضي الجرجاني، باختصار ، على مذهبه في العفوية والتوسّط ، يستحسن الغرابة ما لم تكن متكلفة وما لم تكن مؤدّية إلى الفساد.

على أن لابن سينا (ت ٤٢٨ هـ) موقفاً آخر مرتبطاً بمفهومي المحاكاة والتخييل ، لأنه يرى أن الإغراب من الأشياء المعجبة (الباعثة على العجب) ، سواء على مستوى المسموع أو مستوى المفهوم " وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين : لأنه إما أن يكون من غير حيلة ، بل يكون نفسُ اللفظ فصيحاً من غير صنعة فيه ؛ أو يكون نفس المعنى غريباً من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه ؛ وإما أن يكون التعجّب صادراً عن حيلة في اللفظ أو المعنى [...] مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب (١٣)" . أي أنّ ابن سينا يجعل العمل الشعري في حيّزين: حيز ذاتيّ ، إذا صح التعبير ، وحيز صناعيّ ؛ فأما الحيز الذاتيّ فيتمثل في الفصاحة ، على مستوى اللفظ نفسه ، وفي المحاكاة والتخييل ، على مستوى المعنى . وأما الحيز الصناعي فيتمثل بالصور البديعية المختلفة ، فهو حيلة . وهنا يبدو البديع أيضاً زيادة على القول أو الصورة وليس من جوهرهما ، وهو بالتالي أمر يمكن الاستغناء عنه .

---

(١١) **الوساطة** ، ص ٤٢٨ .

(١٢) أنظر ابن جعفر، **نقد الشعر**، ص ٦١- ٦٧، وقارن كتابنا: **نظريات الشعر**، ١٥٤/١، ١٥٥ .

(١٣) ابن سينا ، **فن الشعر** ، ص ١٦٣ .

وذلك شِبْيه بما قاله القاضي الجرجاني عندما تناول عمود الشعر العـــربي. بيد أن اللافت هو جعل ابن سينا المحاكاة والتخييل خارج الصنعة الشـعرية مــع أنهما ، عنده ، في جوهر الشعر ؛ وهذا يوحي أن المقصود بالصنعة هـــو تكلّـف أشكال صوتية ومعنوية خاصة ، وأن المقصود بغير ذلك ، على صعيـــد اللفـظ ، انبثاق الصوت أو المعنى المحدود من جوهر اللفظ ، من غير تأثر بما يجاوره ، أي مـن غير تدخّل الشاعر وتعمّده المشاكلة أو المخالَفة بين الألفاظ ؛ وأن المقصود ، علـى صعيد المعنى، تضمّنه للصورة الغريبة بالتخييل والمحاكاة لا بالمحســنات ؛ فالطبيعـة الشعرية تقوم على جوهرين : جوهر سمعيّ هو اللفظ ، وجوهر تصويـــري هــو المحاكاة والتخييل . لكن الغرابة لا تكون إلاّ في المعنى وتتأتّى من المحاكاة والتخييل.

وقد رأينا كيف جعل عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) المعنى الغريب المخترع من معايير التفاضل بين الشعراء (أعلاه : القسم ٤، الفصل ١) . فــهو لا ينكر الغرابة بل يبدو من أنصارها ، حتى إنه ليصف المعنى الغريب بالبديع والنـلدر ، وذلك خلال كلامه على نوع من نوعي التمثيل عنده ، ويشير إلى أن هذا الغريـب مما قد " يُدّعى امتناعه واستحالة وجوده ، وذلك نحو " قول المتنبي :

فإنْ تَفُقِ الأنامَ وأنتَ منْهمْ　　　فإنّ المسكَ بعضُ دمِ الغزالِ

لأن المسك ليس من جنس الدم ولا من صفته (١٤) . ومما يُخرِج السامع إلى روعـة المستغرب المستحسن ، في رأيه ، أن يجد الشيء في غير مكانه (١٥) .

لكنه ، مع ذلك ، لا يبدو مستحباً التشبيه الغريب ، ويـــرى أنّ غرابتـه تكمن في كون الشبه فيه مما لا يسرع إليه الخاطر ولا يُعرف بالبديهة ، بل يحتـــاج إلى جهد ، وذلك مثل قول الشاعر :

والشمسُ كالمرآة في كفِّ الأشلّ

أو مثل تشبيه البرق بالمصحف ينطبق وينفتح ، وسطور الكتاب بأغصان الشـوك ، الخ. (١٦) .

لكنّ شاعراً مثل البحتري قادرٌ على ترويض المعاني بتسهيل الدقيق منــها ،

(١٤) الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص ١٠٩، ١١٩ .

(١٥) نفسه ، ص ١١٨ .

(١٦) نفسه ، ص ١٤٣- ١٤٥ .

وتقريبه ، وجعل البعيد الغريب منها مألوفاً (١٧) .

فالغرابة رائعة ، في نظر الجرجاني ، شرط ألا تستدعي جهداً في فهمها ، ويمكن ، حتى في مثل هذه الحال ، معالجة المعاني وتقريبها .

ويرى ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) أنّ الجمع بين غرابة المحدثين وفصاحة القدماء هو مما قدّم أبا تمام والبحتريّ والمتنبيّ " لات الشعر وعزّاه ومَناته (١٨)" ، وهو بذلك يجعل الغرابة أخصّ خصائص المحدثين ، والفصاحة أخصّ خصائص القدماء ، وأنّ الغرابة ، بالتالي ، ليست عيباً بل مزية . وهذا يوحي أن الشعر المحدث الفصيح أفضل من القديم لأنه يزيد عليه بالغرابة.

وموقف المظفر بن الفضل (٦٥٦ هـ) قريب في بعض وجوهه من موقف القاضي الجرجاني في شأن غرابة اللفظ (أدناه : غرابة اللفظ) ، بل هو يبدو وكأنه مكمل له ؛ إذ يطلب المظفر تجنّب الضدين : سفساف الكلام ، وسخيف الألفاظ ، والمعاني المستبردة ، من ناحية ، ووحشي اللغة المتكلفة ، والتشبيهات الكاذبة ، والإشارات المجهولة ، والأوصاف البعيدة ، والعبارات الغثة، من جهة أخرى (١٩) . ويجب إذن أن يكون ما يطلبه وسطاً بين ضدين ، سواء في اللفظ أو المعنى ، وإنْ لم يصرح بذلك بوضوح . والمظفر يطلب أيضاً عدم استعمال الغريب إلا على سبيل الاتفاق ، ويوجب على الشاعر ألا " يقصد الإغراب ، فإنه إذا دقّ أغلق "، لكنه لا ينكر عليه، مع ذلك، إن يتفق له " معنى لطيف، أو حكمة غريبة، أو أدب حسن، فهو زيادة في بهاء الشعر؛ فإن لم يتفق فقد قام الشعر بنفسه (٢٠)". وواضح أن الوجه المعنوي للإغراب عند المظفر يوحي القرب من الفلسفة ، وأنّ علة إنكاره هي استغلاق المعنى الفلسفي في الشعر . فهو إذن على مذهب الآمدي في عمود الشعر ، يطلب الوضوح والبعد من الفلسفة.

ويبدو حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) أكثر من توسّع في الحديث عن

---

(١٧) **أسرار البلاغة** ، ص ١٣٤ .

(١٨) ابن الأثير ، **المثل السائر** ، تحقيق الحوفي وطبانة ، ٣/ ٢٢٦، ٢٢٧ .

(١٩) ابن الفضل ، **نضرة الإغريض** ، ص ٣٨٩ .

(٢٠) نفسه ، ص ٤٥٢، ٤٥٣ .

الغرابة. ونظريته في هذا الموضوع طريفة ؛ إذ إنه يستحسن المعاني الغريبة المتصلة بما فُطرت عليه النفوس، ويراها مقبولة ، فيقول : " ومن المعاني التي ليست بمعروفة عند الجمهور ما يستحسن إيراده في الشعر ، وذلك إذا كان مما فُطرت النفوس على الحنين إليه أو التألم منه ؛ وبالجملة على ما تتأثر له النفس تأثر ارتياح أو اكتراث ، بحسب ما يليق بغرض من ذلك ، وكان من أوائلها الأصلية أو ما يناسبها مما هو بها شديد التعلق ، ومن شأنه أن يُستطرد منه إليها أبداً كأوصاف البروق ". وهو يشترط لذلك أن تكون لجميع الجمهور قدرة على معرفة ذلك المعنى ، وعلى استحسانه بعد معرفته " وذلك كالإحالات على الأخبار القديمة المستحسنة وطُرف التواريخ المستغربة [...] فيحسن أن يورد في الشعر ما اشتهر من هذا القبيل ، ويعبِّر عنه بحسان العبارات حتى يعرف الخبر منه مفصلاً [...] ومن قصّر عن تفهّم شيء من ذلك لم يعوزه وجدان من يُفهّمه إياه (٢١)".

ولا بدع بعد ذلك في أن ينفي القرطاجنيّ الشعرية عن الكلام الموزون المقفى ، الخالي من الغرابة، القبيح المحاكاة والهيئة ، الواضح الكذب ؛ فالغرابة تبدو عنده من أركان الشعر (٢٢) .

وهو يعتقد ، مثلاً ، أن محاكاة الشيء الحسن ، في بعض الأغراض ، بما هو قبيح في غرض آخر ، لا يقصد منه " إلا محاكاتهما من حيث تطابقا "، أو يقصد منه " ضربٌ من الإغراب ؛ فيُستسهل لذلك تمثيل ما تميل النفس إليه بما تنفر عنه، كقول ابن الروميّ:

هامٌ وأرغِفةٌ وضاءٌ فخمةٌ قد أُخرجتْ من جاحمٍ فوّارِ
كوجوهِ أهلِ الجنةِ ابتسمتْ لنا مقرونةٍ بوجوهِ أهلِ النارِ

وكأنّ هذا وما جرى مجراه من عبثِ المتهوّمين (٢٣)" . وليس مجدياً الدخول في هذا التشبيه التمثيلي ومحاكمة حازم القرطاجني على مضمون كلامه ، لكن المهم أن الرجل يشير إلى غرابة هذه الصورة ، وذلك حق ، وأنه يرى في هذه الغرابة أثراً نفسياً هاماً هو إمالة النفس إلى الخبز الطازج وتشبيهه ، في الوقت نفسه ، بوجوه

(٢١) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ٢٨، ٢٩.

(٢٢) نفسه ، ص ٧١، ٧٢ .

(٢٣) نفسه ، ص ١١٣، ١١٤ .

أهل النار التي تنفر النفس منها ، وأنه يلحظ ملحوظة هامة جداً هو أن مثل هـــذه الصورة الغريبة هي من عبث المتهوّمين ، وإن خفّف حكمه باســتعمال " كـأنّ ". والتهويم بدايةُ النوم أو هو النومُ القليل ؛ فكأن هذا الشعر من شعر الأحلام . فقول القرطاجني يذكرنا ، بصورة من الصور ، بعضَ آراء السُرياليين في القرن العشــرين، وإن كان ما استشهد به لا صلة له بالسريالية.

ويوحي القرطاجني أن استنباط الشاعر للمعاني ، وتلك هي الدرجة العليـــا في الشعر "يدلّ على نفاذ خاطره، وتوقّد فكره ، حيث اســـــتنبط معـــنى غريبـــاً واستخرج من مكامن الشعر سراً لطيفاً (٢٤)" ؛ فهو لا يقبل كل اســتنباط ، إذن ، بل يشترط الغرابة ، مع ذلك ، وما يُعَدّ من الأسرار ، وبذلك تكون درجة الشـــعر العليا قائمة على غرابة المعنى وخفائه.

ويكمل القرطاجني نظريته في هذا الشأن فيعلل شـــــدة تحـــرك النفـــوس للمحاكيات المستغربة بأن تخييل الأمر المعجب غير المعهود في الشـــيء يبعـــث في النفس ما يبعثه استطرافُ رؤية ما لم يكن قَد أبصره الإنسان من قبل (٢٥) . بمعـــنى أن الإيحاء بصورة غريبة يشبه رؤية شيء جديد ، وتتحرك له النفس بشدة ؛ وذلك رأي جدير بالاعتبار ، لأنه يفتح أفقاً جديداً في تفسير الرؤية الشعرية ، ويدخـــل في باب الاستطراف والمفاجأة وتجديد العالم الشعريّ .

بل يذهب القرطاجني إلى ابعد من ذلك فيرى أن الغرابـــة أو الاســـتغراب والتعجب ، كل ذلك تأكيد لحسن التخييل والمحاكاة " فإن الاستغراب والتعجّـــب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها [...] فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته ، وقويت شهرته أو صدقه ، وقامت غرابته (٢٦)" . هنا دخل القرطاجني في التحليل النفسيّ للأدب ، رائياً أن الغرابة انفعال نفسي تقوّيـــه الحركة الخيالية للنفس . ثم ينتقل إلى حكم عام هو أن حسن المحاكاة وقوة الشـــهرة أو الصدق وقيام الغرابة هي وسائل التفاضل بين الأشعار ، وذلك يوحي بعمـــــود جديد للشعر يختلف جذرياً عن عمود الآمدي والقـــاضي الجرجـــاني ، وعمـــود

---

(٢٤) **منهاج** ، ص ١٩٤ .

(٢٥) نفسه ، ص ٩٦ .

(٢٦) نفسه ، ص ٧١ .

المرزوقي أيضاً، ويعوّل على البعد النفسي بصورة خاصة.

على أن من النقاد من طالب بتجنّب الإغراب ؛ والطريف ، في هذا المقام ، أنهم ينسبون إلى أبي تمام نصيحة يسديها إلى البحتري ، ومنها قوله : " وتَقاضَ المعاني واحذر المجهولَ منها (٢٧)" . والمجهول هو الغريب تقريباً.

وفوق ذلك يرى قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) أن من عيوب المعاني" مخالفة العرف والإتيان بما ليس في العادة والطبع [...] وأن يُنسب إلى الشيء ما ليس منه (٢٨)" . فهو يريد الخضوع للاستعمال المعتاد ولما يقبله الطبع ، وذلك قياس نسبي لا يتاح استعماله بسهولة . وأما نسبة ما ليس في الشيء إليه فأمر فيه نظر، لأنه إن كان فجاً بدا مكروهاً، أما إذا كان مستعملاً ببراعة ، أو بأسلوب مجازي ، فقد يأتي رائعاً ، من هنا أن تعميم قدامة لا يستقيم.

أما القاضي علي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) فيتحدث عن الغرابة الناشئة عن استعمال الصور البيانية والبديعية ، فيرى أن ذلك كان يأتي عن غير تعمد في قصائد العرب القدماء " فلما أفضى الأمر إلى المحدثين ، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميزها من أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلّفوا الاحتذاء عليها فسمّوه البديع ، فمِنْ محْسن ومسيء ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط (٢٩) " ؛ أي أنه لا يرى البديع المؤدي إلى الغرابة كله على قدر واحد من القيمة الفنية ، بل هو يراه مراوحاً بين الأضداد . لكن الإغراب يبدو في النهاية نتيجة تكلّف المحدثين للبديع . وهو الرأي الذي أخذه المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) بصورة شبه حرفية في شرحه لحماسة أبي تمام (٣٠) . وفكرة التكلّف بذاتها تدلّ على موقف سلبي من الجرجاني تجاه هذه الظاهرة . ولا حاجة لتكرار رأيه هنا في البديع والاستعارة وموقعهما من عمود الشعر. وما يُتكلف فيه البديع من الشعر يعد مصنوعاً ، عنده ، وهو يكاد يجعل المصنوع مرادف العَصيّ المستكره . وحينما يروي شعر البحتريّ يتساءل :" هل ترى صنعة وإبداعاً ، أو تدقيقاً وإغراباً ؟" .

(٢٧) ابن رشيق ، **العمدة** ، ٢/١١٤ .

(٢٨) قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر**، ص ٢٤٤، ٢٤٥ .

(٢٩) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٣٤ .

(٣٠) المرزوقي ، **شرح ديوان الحماسة**، ص ١٣ .

علماً بأن الإبداع عنده هو البديع ؛ ثم يوحي في سائر تساؤلاته أن الشعر الخالي من ذلك كله يؤدي إلى الارتياح والطرب (٣١) . أي أن الإغـــراب عنـــد القـــاضي الجرجاني لصيق بالصنعة البديعية ، وبالتدقيق الفكري ، بعيد من الطبع . فالغرابة لا تتأتى عنده من ندرة الاستعمال أو وحشي الألفاظ فحسب ، بـــل مـــن الصـــور والمعاني المتكلفة كذلك .

ومع أن المرزوقي (ت ٤٢١ هـــ) من أنصار أبي تمام أو مدرسته ، فإنـــه يقف ضد الصناعة الشعرية ، لعله لا يجد في شعر أبي تمام تكلّفاً ، بل صوراً متقنـــة مميزة نابعة من طبع الرجل . يقول : " ومتى جُعل زمام الاختيـــار بيـــد التعمّـــل والتكلّف ، عاد الطبع مستخدماً متملّكاً ، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالهـــا [...] مطالبة له بالإغراب في الصنعة ، وتجاوز المألوف إلى البدعة ، فجاء مـــؤدّاه وأثـــر التكلف يلوح على صفحاته ، وذلك هو المصنوع (٣٢)" . فهو يـــرى التكلـــف استعباداً ثقيلاً للطبع ، وداعية إلى الإغراب في الصنعة وتجاوز المـــألوف ، وكـــأن الإغراب شيء مكروه . وتوحي عبارة " الإغراب في الصنعة " أن للصنعة الشـــعرية وجهين : وجهاً إيجابياً هو استعمال المألوف، ووجهاً سلبياً هو الإتيان بـــالغريب. وذلك الوجه الكريه لا يأتي إلا بنوع من الإكراه، لا عفوَ الخاطر.

*****

وصفوة القول أن غرابة المعنى من صفات الشـــعر الجيد ، عنـــد أكـــثر النقاد ، وقلّ من أنكرها ؛ لكن بعضهم أنكر تكلّفها وبُعدها فحسب . وهي صفـــة تقترن عادة بالحُسن واللطف والاختراع ، وبعضهم يقرنها بالبديع والتعقيد والتوليـــد والغموض ، كلاً بحسب رأيه فيها.

ولموقعها الهام في الشعر جعلها بعضهم من أنحائه ، وجعلها بعضهم مـــن أركانه ، ورآها بعضهم معياراً للمفاضلة بين الشعراء ، وكاد بعضهم يقـــدم بهـــا المحدثين على القدماء .

لكنهم اشترطوا لها شروطاً هي: أن تكون ضمن الغرض الشعري ، موافقة

(٣١) **شرح ديوان الحماسة** ، ص ٢٥-٢٧ .

(٣٢) نفسه ، ١٢/١ .

للحال ، محسّنة للمعنى ، قريبة من الحقيقة ، بعيدة من الإغلاق والدقة والإشـــكال والمعاني المجهولة ، وأن تأتي اتفاقاً بغير تكلف. أي أن تكون عفوية بسيطة بعيدة من الفلسفة ، وذلك لأن منهم من عد طريق الشعر غير طريق الفلسفة. وأن تكـــون ، في السياق نفسه ، من المعاني التي يفهمها الجمهور أو الـــتي يمكـــن أن يشـــرحها للجمهور من يفهمها منهم.

وهي عند بعضهم زيادة في حسن الصنعة الشعرية وليست من الصنعـــة ، وعند بعضهم الآخر زيادة في بهاء الشـــعر . لكنّ آخرين رأوها نتيجـــة التكلـــف للبديع ، وهو عصيّ مستكره.

ومنهم من أوحى أن للغرابة مرادفاً جمعياً هو العجائب ، رابطـــاً ذلـــك بالسحر ؛ فهو يجعلها في موقع غيبي كالسحر نفسه ، ويجعل لها أثراً نفسياً اســتلابيّاً يفقد العقلَ سيطرته على الأفعال ويجعله يستسلم لسلطة الصورة . فلا عجـــب أن يجد القرطاجني أن النفوس تتأثر بالغـــرابة وترتاح لها وإن كانت الغرابـــة تتصـــل بالآلام ؛ وسبب ذلك أن تلك النفوس تتحرك للمحاكيات المستغربة غير المعهودة ، التي توحي لها وكأنها تُرى للمرة الأولى . فالاستغراب والتعجب والخيال ، كلـــها حركات نفسية إذا اجتمعت أدت إلى انفعال يؤتي أفضل الشعر . والاخـــتراع في النهاية استنباط معنى غريب ، واستخراج سر لطيف ، يؤديان إلى الدرجة الشـــعرية العليا . حتى محاكاة الحَسَن بالقبيح ممكن ، فهو إغراب مقبـــول ، وإن كـــان لـــه مصـــدر خاص هو التهويم أي النوم الخفيف ، فهو من تراث الأحلام ، أو شـــبه الأحـــلام .

ب . غرابة اللفظ والوحشية أو الحوشية

واضح مما سبق أن الغرابة قد تكون في الألفاظ كما تكون في المعاني ؛ وقد عدّ ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـــ) " الألفـــاظ الغريبة واللغـــات المختلفـــة والكـــلام الوحشيّ " مما يتضمنه الشعر ويحتاج إلى علم ؛ ولم يذمّ تلك الغرابة ، لكنـــه نهـــى المتأخرين عـــن استعمال ما استعمله المتقدمـــون من وحشيّ الكـــلام واللغـــات القليلة (٣٣) .

ويقول ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـــ) بقبول اللفظ الغريب شرط أن يليـــه

---

(٣٣) ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ص ٢٦ ، ٤٥ .

لفظ غريب مثله ، وكذلك يشترط للّفظ السهل لفظاً سهلاً مثله ، ولا يرضى بأن يختلط اللفظ البدويّ الفصيح بالحضريّ المولّد ، ولا السهلُ بالوحشيّ النافر الصعب القياد (٣٤) . وهذا من ضمن نظريته في المشاكلة والتناسب التي تقتضي ، عنده هنا، تلازم الألفاظ : الوحشيّ مع الوحشيّ ، والغريب مع الغريب ، والسهل مع السهل ، الخ. فالمهمّ أن تكون الألفاظ ذات صفة مشتركة ؛ وهذا رأي غريب لأن اجتماع القبح لا يفضي إلى جمال . ولا ندري إن كان يُدخل الوحشيّ في الغريب، كأكثر النقاد القدماء ، أم لا ؟ فإنْ لم يُدخله فيه فأيّ شيء يعني بالغريب إذن ؟ وهل اللفظ الغريب مستقبح أم مستحسن ؟ فرأي ابن طباطبا هذا غير واضح ، ويحتمل تأويلات متعددة بعض نتائجها غير منطقيّ ، ويفضي بعضها إلى أن هذا الناقد يتصور الألفاظ كالمجتمعات البشرية ، ولا سيما مجتمعي الحضر والبدو، فيقضي بالفصل بين تلك المجتمعات ، لا لاختلاف الطبقات ، بل لاختلاف الطبائع ؛ لكنه لا يطلب إلغاء أيّ منها ؛ فهو يوحي ، على ما سوف نرى ، أنه يقبل الكلام الوحشيّ من البدو ، على ما قال به الجاحظ (أنظر الفصل الآتي) ، وكذلك الكلامَ المولّد من الحضر ، على الرغم من افتقار كلامهم إلى الفصاحة ، وكأنه يقرّ بخصوصيات المجتمعات اللغوية وبالحق في التطوير اللغوي في الوقت نفسه .

أما الفارابي (ت ٣٣٩ هـ) فقد ساوى بين اللفظ الغريب واللفظ المشهور في ما يكمُل به الشعر (٣٥) . وهذا موقف مميز سببه ، على الأرجح ، أن عناية الفارابي منصبة على المحاكاة والتخييل ، فهما جوهر الشعر عنده ، وأما سواهما فمكمل لهما.

ويمدح الحاتمي (ت ٣٨٨ هـ) أبا الطيب المتنبيّ بكونه زاد على الفلاسفة بالإيجاز والبلاغة والألفاظ الغريبة ، يعني بذلك تفلسفَ المتنبي الذي يقدّمه أسلوبه الشعري على الفلسفة (٣٦) . وتلك في الواقع مفاضلة بين ميدانين ، أي بين أعمال شعرية وأخرى فلسفية لا يمكن المقارنة بينها أصلاً ، وهو انحياز طبيعي

---

(٣٤) ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ١٢ .
(٣٥) أنظر كتابنا: **نظريات الشعر** ، ١/ ٢٠٥ عن **جوامع الشعر** .
(٣٦) نفسه ، ١/ ٢٦٤ .

إلى الشعر كموقف غالبية العرب والمستعربين القدماء ، ولا سيما النقاد ؛ فالعرب بعامة يعظمون الشعر ويكرهون الفلسفة .

لكنّ الجاحظ (ت٢٥٥ هـ) يوحي أن غرابة الألفاظ تضادّ الفصاحة إلا إذا جاءت حسنة الرصف ؛ وذلك إذ يشير إلى قوم يروون في كتبهم خبر زوجين اختصما إلى القاضي يحيى بن يعمر (ت ١٢٩ هـ) التابعيّ ، تلميذ أبي الأسود الدؤليّ ، وأول من نقط القرآن ، في ما يقال ؛ فيخبرون أن القاضي خاطب الزوجَ بكلام غريب متقعّر ، لو خوطب به الأصمعيّ لجهل بعضه ، كما يؤكد الجاحظ . ويتهكم أبو عثمان بمن دوّنوا هذا الخبر : " فإن كانوا إنما رووا هذا الكلام لأنه يدلّ على فصاحة فقد باعده الله من صفة البلاغة والفصاحة ؛ وإن كانوا إنما دوّنوه في الكتب ، وتذاكروه في المجالس لأنه غريب ، فأبيات من شعر العجّاج وشعر الطِّرمّاح وأشعار هُذَيل ، تأتي لهم مع حسن الرصف ، على أكثر من ذلك (٣٧)". أي أن الغريب المتكلّف ، خاصة إذا كان المقام لا يسوّغه كمحاكمة زوجين بسيطين ، شيء بعيد من الفصاحة والبلاغة معاً؛ لكنه إذا صدر عن شعراء أكثرهم من الأعراب كالعجّاج وشعراء هُذَيل ، وبعضهم يطلب الغريب ، كالعجاج نفسه والطرمّاح ، وكلّهم يُحسن رصف الكلام ، فإن الغريب يكون مقبولاً. وإلى قريب من ذلك أشار الجاحظ نفسه ، إذ قال إن اللفظ :" لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً ، إلاّ أن يكون المتكلم به بدوياً أعرابياً ؛ فإن الوحشيّ من الكلام يفهمه الوحشيّ من الناس ، كما يفهم السوقيّ رطانة السوقيّ (٣٨)".

ويتناول قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) غرابة الألفاظ نفسها ، وهي عنده أن يركب الشاعر ما ليس مستعملاً إلا في الفرط والشذوذ ؛ وما كانت هذه صفته فهو الوحشيّ ؛ ويعدّ ذلك من عيوب الشعر ، ولا سيما إذا جاء في شعر المحدثين ، أما القدماء فربما كان أحدهم أعرابياً أو يُحتاج إلى الاستشهاد بشعره ، فيأتي بالغريب على سجيته بلا تكلّف ؛ أما من يتكلفونه من المحدثين فكلامهم " يُنافر الطبع وينبو عنه السمع ، مثل شعر أبي حزام غالب بن الحارث العُكليّ ،

---

(٣٧) الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ١/ ٢٧٨، ٢٧٩ .

(٣٨) نفسه ، ١/١٤٤، وابن رشيق ، **العمدة** ، ١/١٣٣ .

وكان في زمن المهديّ (٣٩)" وتوفي سنة ١٦٩ الهجرية .

ولا خلاف في كراهية الوحشيّ في الشعر، وقصة ذي الرمة التي تتحدث عن بعده من الفحولة مشهورة ، لكنّ قدامة وجد نفسه على ما يبدو أمام معضلة حاول حلّها ، فلم يصنع إلا أن لجأ إلى تسوية غير مقنعة ، وإلى ما يناقض مفهومه للجودة والحسن الذي عرضنا له منذ قليل . فنحن نفهم أن يجد قدامة لقدماء الأعراب عذراً في كون غريبهم الوحشيّ طبيعيّاً ، لكننا لا نفهم لماذا لم يجد العذر نفسه لشاعر أعرابي محدث هو أبو حزام العُكليّ ؛ وهل القدم والحداثة يفرقان بين لغة الأعراب وسجيّتهم ؟ ذلك يخالف ، على كل حال ، نظرية الجاحظ التي عرضنا لها ، منذ قليل ، في قبول الكلام البدوي من البدو ، شرط أن يتسم بحسن الرصف . ثم ما شأن الاستشهاد بالشعر ؟ وهل كان القدماء يقولون الشعر وهم يعلمون أنه سيكون شاهداً لغوياً أو جغرافياً أو ما أشبه ذلك ؟ أم أن الفائدة اللغوية تغني عن القيمة الشعرية؟ وهل ذنب العُكليّ ، مثلاً ، أنه عاش خارج عصر الاستشهاد ؟ أي أننا نطرح سؤالاً قريباً من السؤال الذي طرحه قدامة نفسه: هل يستجاد الشعر لذاته أم لقدمه وللحاجة إلى الاستشهاد به ؟

لكنّ أبا سليمان المنطقي (ت نحو ٣٨٠ هـ)، يرى أن من بلاغة الشعر أن يكون لفظه بريئاً من الغريب (٤٠) ، من غير أن يوضح معنى الغريب ، لعله يعتمد في ذلك على المفهوم الشائع للمصطلح والدال على غير المتداول بكثرة.

ويؤكد القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) أن جلّ الغريب اللفظيّ محفوظ منقول مرويّ ، لكن معرفته لا تنفع الشاعر المحدث في بلوغ مستوى كبار الشعراء الأقدمين كامرئ القيس وزهير ، مهما أوتي من طبع وذهن وقريحة، وذلك لعجز المحدثين عن مجاراة القدماء في متانة الكلام وجزالة المنطق وفخامة الشعر إلاّ بتكلّف مقيت (٤١) . فطلبُ المحدثين للّفظ الغريب يراد به ، إذن ، الإيحاء بالمتانة والجزالة والفخامة ، وهي الصفات التي تنعت بها الألفاظ البدوية عادة ؛ ولذلك نجد الجرجاني يرى في غرابة اللفظ ، وتوحّش الكلام ، واتّباع العادات القديمة المبتذلة ،

---

(٣٩) قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر**، ص ١٩٦- ٢٠٠.

(٤٠) عن التوحيديّ ، **الإمتاع والمؤانسة**، ٢/ ١٤١ .

(٤١) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ١٦، ١٧، ١٩ .

طريقاً إلى خطأ المعاني واستتارها واختلاف الناس في فهمها وفي تأويلها. فإنكاره لغرابة الألفاظ ليس لذات الألفاظ ، بل للضرر المتأتّي عن استعمالها ، من حيث إفسادها لغاية اللغة الأساسية ، وهي إبلاغ رسالة مفهومة إلى المتلقي ، واصطلاح الناس على مفاهيم مشتركة.

وللرجل موقف من الألفاظ البدويّة يختلف عن موقفه من الطبع البدويّ العفوي ، أي الكامن في البدو أنفسهم ، والذي جعله أساساً لعمود الشعر (أنظر أعلاه: القسم ١، الفصل ٢)؛ فهو يجعل تلك الألفاظ صورة لخُلق البدو وعاداتهم ، فالبدويّ عنده جاف جلفٌ " كزّ الألفاظ معقد الكلام وعر الخطاب ، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته ، وفي جرْسه ولهجته [...] ولأجل ذلك قال النبيّ صلى الله عليه وسلم : من بدا جفا (٤٢)" . وهذه ملحوظة علمية دقيقة تربط بين السلوك واللهجة والأدب برباط متين ، فكأن نمط الحياة نفسه ينعكس على أنماط الأدب وأساليب التعبير والخطاب ، وهو موقف ينسجم مع الموقف الإسلاميّ الذي نهى عن التعرّب بعد الإسلام . وغنيّ عن القول أن البداوة أو التعرّب في المفهوم التاريخي غيرهما في المفهوم الشائع الحديث (٤٣) .

ويوحي القاضي الجرجاني أن اللفظ البدويّ وحشيٌّ دائماً ، أي بعيد مجاف لعادات الحضر اللغوية ، وهو ينعتُه بالتعجرف ، أي الجفوة في الكلام (٤٤) ، غير أنه يوحي ، من ناحية أخرى ، أن البدويّ مطبوع أو يجري على طبعه (٤٥) ، وكأن التعبير البدوي تعبير فطريّ لا تكلّف فيه ولا تصنّع ، على طريقة حياة البدو، ولعل هذا المعنى ما قصده الجرجاني حين جعل الطريقة البدوية مقياساً لعمود الشعر العربيّ.

---

(٤٢) **الوساطة** ، ص ١٨ .

(٤٣) فأكثر بدو اليوم كحَضَر الأمس ، لأنهم مستقرون في منازل أو خيام، وليسوا متنقلين بماشيتهم طلباً للماء والكلأ ، فبداوتهم مجازية تعني التمسك بالعادات العربية القبلية، وليست مخالفة للتحضر الذي دعا إليه الإسلام ، وربما كانت التسمية موروثة على اعتبار ما كان من طريقتهم في الحياة قبل استقرارهم .

(٤٤) نفسه ، ص ٢٤، ٧٢ .

(٤٥) نفسه ، ص ٥٢، ٧٣ .

فالغرابة ليست دائماً محل ذم ، عند القاضي الجرجاني ، سواء في المعنى ، على ما تقدّم من بحثنا ، أو في اللفظ . ولذلك وجدناه يثني على طباق استخدمه أبو تمام لأنه جاء غريب اللفظ لطيفاً ، موحياً بذلك أن الغرابة تمازج اللطف ، وذلك في البيت الذي يقول :

مها الوحشِ إلاّ أنّ هاتا أوانسٌ قنا الخَطِّ إلاّ أنّ تلكَ ذوابلُ

فحبّ الإغراب الباعث على تزيين الشعر وتحسين الكلام مستحبٌ ما دام يوافق المقام (٤٦) ، أي يراعي مقتضى البلاغة ، ومدار الأمر على براعة الشاعر وبلاغته.

واللغة الشعرية ، عند القاضي الجرجاني ، نمط أوسط بين نمطين : الساقط السوقي الذي يوحي أنّ منه الخَنث المؤنّث ، والبدويّ الوحشيّ الذي منه العجرفة . وهو يرى في استعمال النمط الأول انحطاطاً ، لكنه لا يجرؤ على وصف النمط الثاني بسوء ، بل يكاد يجعله فوق النمطين ، لأن النمط المختار عنده ينحط ، حسب وصفه ، عن النمط الأول ، أي البدويّ . وإنْ كان يلوح لنا أنه لم يرد معنى الانحطاط بعينه بوصفه دالاً على درجة منخفضة ، بل أراد القول إن النمط الأوسط هو ما لا يبلغ البدويَّ ، بدليل أنه استعمل فعل " يبلغ " نفسه عند كلامه في تعجرف هِمْيان بن قحافة العامريّ الراجز الإسلامي (٤٧) . لكن هيبة البداوة ومكانتها في الأدب واللغة هي التي ألجأته ، على ما يبدو ، إلى استعمال فعل " ينحطّ " ، أو لعله تصوّرَ القدم والبداوة بعداً صاعداً ، والحداثة والمدنية بعداً نازلاً ؛ كما يقال في اللغة : يرقى نسبه إلى الجدّ فلان ، وينزل أو يهبط أو ينحدر نسبه إلى الولد فلان.

ويأخذ أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) على المفضّل الضبيّ اختياره " من الشعر ما يقلّ تداول الرواة له ، ويكثُر الغريب فيه [...] لأنّ الغريب لم يكثر في كلام إلا أفسده ، وفيه دلالة الاستكراه والتكلّف [...] والاستعانةُ بالغريب عجزٌ ". ويُفهم من كلامه أنّ الغريب المقصود هنا هو غريب اللفظ الذي يصفه بأنه " فجٌّ غليظ، ووخم ثقيل (٤٨)" . لكنّ موقف العسكري هذا غير دقيق ،

(٤٦) **الوساطة** ، ص ٤٥، ٥٢ .

(٤٧) نفسه ، ص ٢٤ .

(٤٨) العسكري ، كتاب **الصناعتين** ، ص ٣، ٤ .

ويسمح أيضاً بالتأويل ؛ فهو يوحي من ناحية أن الغريب ليس مكروهاً لذاته بل لكثرته ، فالقليل منه ينبغي ، إذن ، أن يكون مقبولاً ، وكذلك الأمر في كل صناعة ؛ لكنه من ناحية أخرى ، يطلق حكماً عاماً هو أن الاستعانة بالغريب عجز ، من غير نظر إلى الكمية . والحقيقة أننا إذا نظرنا إلى وصفه للغريب فإن تعميم الحكم بكراهيته ينبغي أن يكون القاعدة ، لأن الفجاجة والوخم أمران قبيحان قلاّ أو كثُرا ، وإن كانت كثرهما تزيد من كمية القبح .

والعسكريّ يجعل التنقيح طريقاً إلى بناء أبنية قليلة الاستعمال ، وإلى استعمال وحشيّ اللفظ وترك سلِسِهِ وسهله ، كاستعمال زهير للفظة "حلقد" بمعنى السيّء الخُلق ؛ وهو استعمال بشع ، في رأي العسكري ، الذي يستشهد بكلام الجاحظ في شأن كلام القاضي يحيى بن يعمر (أنظر أعلاه: ص ٣١٤) موحياً وجوب تصفية الكلام من الحوشيّ ، والرديء المرذول ، والسوقيّ المردود (٤٩) . وهذا يعني أن التنقيح عنده مرادف للتكلّف والتعنت ، وأن الغريب هو البناء اللفظي القليل الاستعمال ، وأن الوحشيّ هو اللفظ البشع . لكنه يُشعر بشيء من التناقض حين يستشهد بكلام الجاحظ الذي يقبل الغريب إذا صدر عن البدو وجاء حَسنَ الرصف ؛ لأن ذلك يعني أن هناك غريباً جميلاً فصيحاً ، وغريباً مرذولاً ؛ ولعل هذا ما استوحاه ابن طباطبا ، على ما رأينا منذ قليل ، حين طالب بتناسب الغريب مع الغريب والسهل مع السهل وخلوص البدوي والحضري .

ويتأثر العسكريّ بالجاحظ أيضاً حين يصف بالجهل من " يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكدّ ، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه غليظة وجاسية غريبة (٥٠)" ؛ علماً بأنه لا يني ، هو نفسه ، يستعمل الألفاظ الغريبة مثل "الجاسية" أي اليابسة .

المهم أن غرابة المعنى تدل ، عنده ، على ما يُجهد الوصولُ إلى فهمه ، وغرابة اللفظ تدل على الجفاف واليبس والفجاجة والغلظة والوخم ، وقلة التداول ، وتنشأ عن البناء القليل الاستعمال ، وأن الوحشي بشع ؛ وكل ذلك لا يدلّ على الفصاحة ، في رأيه ، خلافاً لوهم بعضهم ، وتقابله السلاسة والسهولة ،

(٤٩) **كتاب الصناعتين** ، ص ٣٠، ٣١ .

(٥٠) نفسه ، ص ٦٠ .

وهما مطلب العسكريّ ، كما يبدو ، وهاتان تقعان وسطاً بين مردودين : الغريب من ناحية ، والسوقيّ من ناحية أخرى ؛ أي أن السهولة عنده لا ينبغي أن تنحدر إلى السوقية المبتذلة . على أنه ، على مذهب الجاحظ ، يقبل البدويّ الحسن الرصف الصادر عن البدو أنفسهم ، وكأن صدوره عن المجتمع البدويّ الذي لا يمكن أن يصدر عنه غير ذلك ، مع تحقيقه لشرط التعبير الجميل ، يجعله مقبولاً.

ويعرّف ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) الوحشيّ من الكلام بأثره الموسيقيّ ، فهو " ما نفر عنه السمع " . كما يعرّف اللفظة الوحشية من حيث الموسيقى والاستعمال ، من ناحية ، ومن حيث التلاؤم مع السياق من ناحية أخرى ، فيصفها بأنها " خشنة مستغربة ، لا يعلمها إلا العالم المبرِّز ، والأعرابيّ القحّ " وبأنها قد تكون واقعة " في غير موقعها ، وأُتيَ بها مع ما يُنافرها ، أو لا يلائم شكلها (٥١)" . فللوحشية وجه من اثنين : بيئي ، هو انتماؤها إلى البداوة واتصافها ، من ثمّ ، بالخشونة وبالغرابة بحيث لا يعرف معناها إلاّ كبار العلماء والبدو الأقحاح أنفسهم ؛ وأسلوبيّ ، ويتمثل في غربتها عن سياق الجملة ومجافاتها له ، أي في خروجها على مبدأ التلاؤم والتشاكل الذي قال به كثير من النقاد العرب، كما مضى في كلامنا على عمود الشعر. ولا ريب في أن هذا انفراد بمعنى جديد للوحشية ، هو وحشية التركيب ، إذا صح التعبير ؛ ويعني تنافر عناصر الجملة أو النص عامة ، ولو كانت ألفاظه عذبة مفهومة ، أي افتقاره إلى الفصاحة، ولذلك يطلب ابن رشيق اجتناب الحوشيّ الغريب (٥٢) . وذلك الطلب ، وما سبق من كلام ، يدلّ على أن الحوشيّ والغريب مترادفان عنده ، أو متكاملان على الأقل ، لوقوعهما في صفة مركّبة . وهو يعدّ الإغراب نوعاً من التعقيد الناشئ عن ثقة الشاعر بنفسه ، متهماً بعض شعر المتنبي الداخل في ذلك بحاجته إلى التفسير – وهنا خلط من ابن الرشيق بين الغريب والغامض أو المنغلق – كما أنه يجعل التوليد نوعاً من الإغراب أيضاً (٥٣) . وهو يتّهم أبا تمام باستعمال الوحشيّ الخشن وبالتكلف ؛ كما يتهم المتنبي باستعمال المستغرب ليُدّل بمعرفته ، ويستشهد لذلك

---

(٥١) ابن رشيق ، **العمدة** ، ٢/٢٦٥، ٢٦٦ . وأعلاه القسم ١ ، الفصل ٢ .

(٥٢) نفسه ، ١/١٩٩ .

(٥٣) نفسه ، ١/ ٢٣٩، ٢٤٠ .

بأبيات من شعر هذين الشاعرين وغيرهما فيها ألفاظ غريبة (٥٤) .

ويشترط عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) في اللفظ الحسن أن يكون " مما يتعارفه الناس في استعمالهم ، ويتداولونه في زمانهم ، ولا يكون وحشيّاً غريباً (٥٥)" ؛ ولعل هذا أول وصف شامل للّفظ الحسن ، لا ينوطه بالاستعمال المتطاول وموافقة أحكام اللغة فحسب ، بل يقيّده أيضاً بالمعاصرة ، ويخرجه ، في الوقت نفسه ، من القديم المتروك والوحشيّ الغريب ، أي البدويّ على الأرجح ، كما يخرجه عن المخالف للّغة . وهو يوضح أنّ سبب كراهية الغريب الوحشيّ يعود إلى أنه إما أن يكون غير مألوف ، وإما أن تتنافر حروفه وتتكرر فتكدّ اللسان (٥٦) . وهو ، فوق ذلك ، يذمّ التعسّف في اللفظ والإغراب في التركيب (٥٧). فالرجل الذي استحب الغرابة في المعنى ، ودعا إلى غير المألوف منها ، استكرَهَ الغرابة في اللفظ ؛ فغرابة المعنى ، أن لم تكن بعيدة من الفهم البديهي ، يمكن إدراكها والتمتع بها وتدلّ على الندرة والتميز ، أما غرابة اللفظ فتؤدي إما إلى الاستغلاق أو إلى إجهاد اللسان ، وكلاهما مكروه .

ويرى عباس بن عليّ الصنعاني (ت بعد ٥٦٩ هـ) أن الفصاحة في اللغات هي ما يكون متوسطاً بين المبتذل السوقي والمستثقل الوحشيّ ، وأنّ الوحشي المستثقل نادر في شعر الفصحاء ؛ ويستشهد على ذلك برأي لإبراهيم بن المهدي هو أنّ تتبع وحشيّ الكلام عيٌّ ، موحياً أن الوحشيّ ضد السهل وألفاظ السَّفِل (٥٨) ، أي أراذل الناس. والصنعانيّ في هذا يجمع بين رأيين ، وبصورة شبه حرفية أحياناً : رأي القاضي الجرجاني ، ورأي العسكري . لكنه يخلط بين غرابة المعنى وغرابة اللفظ ، فيمدح شعر البحتريّ الذي سلك الطريق الوسطى تلك " فجانَبَ الوحشيَّ واستوعرَه ، وعاف المبتذل السوقيّ واسترذله ، فأتى بما يقرب من الأفهام ويبعد عن التناول (٥٩)". وهذا يعني أن الغريب هو البعيد من الأفهام ،

---

(٥٤) **العمدة** ، ٢/٢٦٦ .

(٥٥) الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص ٤ .

(٥٦) نفسه ، ص ٨٣ .

(٥٧) نفسه ، ص ١٣٠ .

(٥٨) الصنعاني ، **الرسالة العسجدية** ، ص ٨٣ ، وقارن ابن رشيق ، **العمدة** ، ٢/ ٢٦٦ .

(٥٩) **الرسالة العسجدية** ، ص ٨٤ .

وأنه من صفات المعنى لا اللفظ ؛ إلا إذا قصد الصنعانيّ أنّ الألفاظ الغريبة قلّما يُعرف معناها أصلاً ، فتستغلق الجملة التي تتألف منها أو تحتويها.

وقد رأينا كيف أن المظفر بن الفضل (ت ٦٥٦ هـ) يرفض سخيف الألفاظ ووحشي اللغة المتكلفة (أعلاه) ، أي هو يطلب الجزل بمفهوم ثعلب وأشباهه (أنظر أدناه: الفصل ٥) ؛ كما يرفض غريب الألفاظ الذي يتكلفه بعض الشعراء ولا يصدر عن طبعهم ، صدورَه عن البدو ، لأن الشاعر " إذا استعمل وحشيّ اللغة نفرت عنه مسامع الرواة (٦٠)" ، وذلك على نَسَبٍ بما مرّ بنا من مذهب القاضي الجرجاني.

وقريب من العسكري حازمٌ القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) الذي يطلب التوسط بين الوحشيّ والعاميّ وذلك باستعمال اللفظ العذب (٦١) ، ويشترط عدم الإيغال في الغرابة وفي الحوشية ، حتى تكون الدلالة على المعاني واضحة والعبارات مستعذبة ؛ فإن اضطر الشاعرُ إلى غير ذلك كان عليه أن يقرن باللفظة ما يَهدي إلى معناها من غير حشو (٦٢) . فتعليل النفي، إذا صح التعبير ، الذي بيّن به العسكريّ سبب إنكاره للغرابة ، يقابله عند القرطاجني تعليل إيجاب ؛ وهو أنّ عدم الإفراط في الغرابة يؤدي إلى وضوح الدلالة واستعذاب العبارة ؛ فالغرابة ، مبدئياً ، تؤدي إلى الغموض ، لكن بعض المقاصد الشعرية تقتضيه في رأيه (أنظر أدناه: الفصل الآتي) ؛ والغرابة على هذه الصورة التي يعرضها القرطاجنيّ ، تبدو مقبولة إذا جانبت البداوة المبعِدة ، وجاءت معتدلة في ألفاظ عذبة ، أو كانت موضَّحة عند الضرورة ؛ أي هي الغرابة التي لا تخرج من حيز الفصاحة والبلاغة . وهذه لفتة ترفع اللبس بين مصطلحين أساسين : الغرابة والإبهام، وإن كان الرجل يجمع بينهما غالباً (أنظر أدناه: الفصل الآتي) . والقرطاجنيّ يكاد في هذا الأمر يفصّل ما اختصره ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) من قبل ، متأثراً بالقاضي الجرجاني، ومقترباً من العسكريّ ، وهو تجنّب " السوقيّ القريب والحوشيّ الغريب" حتى

---

(٦٠) ابن الفضل ، **نضرة الإغريض** ، ص ٤٥٢، ٤٥٣ .

(٦١) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ٨١، ٨٢ .

(٦٢) نفسه ، ص ١٨٥ .

يكون الشعر حالاً بين اثنتين (٦٣) .

ويبيح القرطاجني استعمال المحدَثين للغريب المتأتي من الصيغ المبتكرة غير المستعملة ، شرط أن تجري هذه الصيغ على القوانين اللغوية العربية ، وشرط أن يكون المعنى قابلاً للتصوّر أو التأويل ، وأن يكون صحيحاً " وإن لم يكن لذلك المعنى نظير في كلام " العرب القدماء ؛ وذلك كإعمال الشيء في مثله ، نحو قول المتنبي:

أسَفي على أسَفي الذي دَلّهْتِني عن علمِهِ فيهِ علَيّ خفاءُ

وقوله :

لَبِسْتَ لها كُدْرَ العَجاجِ كأنما ترى غيرَ صافٍ أنْ ترى الجوَّ صافيا

وكإسناد الفعلِ إلى ما اشتُق منه ، وهو كثير في كلام العرب ، نحو قول المتنبي نفسه : " تقولُ : أماتَ الموتُ أم ذُعِرَ الذّعرُ " ؛ وكذلك وصف المصدر بصفة مشتقة لفاعله (اسم فاعل) ، نحو قولهم : شعرٌ شاعرٍ ؛ وكإسنادهم وإضافتهم ضد الشيء إليه أو إقامتهم الشيء مقام ضده ، مثل وصف المصدر بصفةِ نقيضِه أو بصفةِ فاعلِ نقيضِه ، نحو قول المتنبي :" صلةُ الهجرِ لي وهجرُ الوصالِ "، وقول أحد الشعراء : " ألا يا لقومي للرقاد المسهّدِ " (٦٤) . أي أن القرطاجني يفرق بين أمرين : القانون اللغويّ والصيغة الكلامية ؛ فالقانون هو قواعد النحو والصرف والإسناد ، وهذا لا يجوز تجاوزه ؛ أما الصيغة فهي استعمال هذه القوانين في عبارات خاصة ، وهذا يجوز للمحدثين التصرف فيه ، ولو على غير ما استعمله القدماء . وذلك باب واسع يفتحه القرطاجنيّ للتجديد اللغويّ الذي يقتضيه الشعر ، ولو جاء غريباً عن الاستعمال المعتاد ، ويسبق فيه بعض أصحاب النظريات الشعرية الحديثة التي سنعرض لشيء منها عما قريب ، ويخالف من ثَمّ بعض المتشددين الذين أدخلوا في قوانين اللغة طريقة صياغة العبارة ، والمعنى الذي تؤدي إليه ؛ فقال الأخفش ، مثلاً ، بعدم جواز إضافة الشيء إلى نفسه ، ولو كان المضاف إليه مرادفاً للمضاف (٦٥) ، بينما جوّز الفرّاء والأعْلم الشنتمريّ ذلك ، إذا

---

(٦٣) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١/ ١٩٩ .

(٦٤) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ٣٦٧- ٣٧٠ .

(٦٥) البغدادي ، **الخزانة** ، ١١٨/١.

كان للتوكيد (٦٦) . والملحوظ أن أكثر شواهد القرطاجني في هذا الشأن من شعر المتنبي ، فقد :" كان أبو الطيّب يستعمل هذه الأنحاء الثلاثة في المعاني ويقصدها في مواضع كثيرة من شعره (٦٧)" . فالمتنبي مثال القرطاجنيّ الأعلى في الابتكار الغريب ؛ وهو ابتكار لم يأخذه على أبي الطيّب حتى خصومه من النقّاد ، في ما نعلم ، لعله كان يعجبهم ، أو لعلهم اقتنعوا بصحة صياغته لغوياً .

والخلاصة في هذا أنّ موقف القرطاجني من غرابة اللفظ هو أنّ القواعد اللغوية بمعزل عن قواعد المعنى ، ولا شأن للنحويّ في اختيار اللّفظ المستعمل وفي وضعه الموضع الذي يريده المنشئ ، شرط أن يكون صحيحاً من حيث الصرف والإعراب والإسناد . وهو بذلك يخالف عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم وما نشأ عنها من علم الدّلالة . وهذا يؤدي إلى أن الابتكار في الصيغ والفرادة في المعنى ، وهما نوع من الغرابة على كل حال ، يسوّغان غرابة الصيغة ؛ وأنّ الشكل المبتكر بالتالي أهم من الوضوح ؛ وأنّ تصوّر المعنى والقدرة على تأويله يساويان صحته ؛ وأن ذلك هو المطلب الأول في الشعر . وإن كان ثمة شيء من الخلط عند القرطاجني بين الصيغة والمعنى وبين الابتكار والندرة ، لأنّ بعض ما أشار إليه كثيرُ الاستعمال عند العرب ، كما أكدّ القرطاجنيّ نفسه ، وأما سائره فيكاد يختص به المحدثون ، أي هو قليل عند القدماء ، ليس إلاّ .

وينتهي القرطاجني إلى رأي جديد هو" أن اللفظ المستعذب ، وإنْ كان لا يعرفه جميع الجمهور ، مستحسنٌ إيراده في الشعر ؛ لأنه مع استعذابه ، قد يفسِّر معناه ، لمن لا يفهمه ، ما يتصل به من سائر العبارة . وإن لم يكن في الكلام ما يفسِّره لم يعوز أيضاً وجدانُ مفسِّره ، لكونه مما يعرفه خاصة الجمهور أو كثير منهم . والإتيان بما يُعرف أحسن (٦٨)" . ولا شكّ في أن هذا التحليل شديد العمق ، على اضطرابه القليل ؛ فهو يعوّل على الفطرة الإنسانية التي تستمتع بالغرائب من أوصاف الطبيعة والأخبار القديمة ، كما يعوّل على الفطرة نفسها ، وإنْ لم يصرح القرطاجنيّ بذلك ، في اكتناه المعاني من السياق ، ولا سيما إذا

(٦٦) **الخزانة** ، ٤/٣٥٩، ١١/ ١٧٢ .

(٦٧) **منهاج** ، ص ٣٦٨ .

(٦٨) نفسه ، ص ٢٨، ٢٩ .

كانت الألفاظ مستعذبة . وفَهمُ العبارة من خلال السياق أمر استعمله المفسّرون والشُّرّاح القدماء بكثرة ، وإنْ لم يشيروا إليه ، وذلك لأنهم لم يكونوا يملكون المراجع التي تدلّهم على المعاني بدقة ، فكانوا يضطرون إلى استنباط تلك المعاني من السياق ، ويعمدون إلى ابتداع المعجم العربي بطريقة غير مباشرة . ومعروف أن النظريات اللغوية الحديثة تعوّل على السياق جداً في فهم النَّصّ . فلِلقرطاجنيّ فضل السبق إلى الإيحاء بذلك ، في ما نعلم .

وباختصار ؛ فإن شرط الغريب المستحسن في الشعر، عند القرطاجني ، أن يكون مما تقبله الفطرة ، فالفطرة هي المعيار ، وعذوبة اللفظ معيار آخر، يضاف إلى معيار الابتكار .

ويأمر ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) أخيراً ، باجتناب الحوشيّ والمقعّر من الألفاظ ، " وكذلك السوقيّ المبتذل بالتداول بالاستعمال ؛ فإنه ينزل بالكلام عن طبقة البلاغة (٦٩)" . أي أنه يضع الحوشيّ والمبتذل بإزاء البليغ ، فغايته اللفظ الذي يبلغ المعنى إلى المتلقي ، لا ما قد يظنّ انه فصيح .

*****

وعلى الجملة فالنقاد مختلفون في معنى الغريب اللفظي ؛ فبعضهم يجمع بينه وبين الوحشيّ ، أي البدويّ الجافي ، ويجعلهما شيئاً واحداً ، وبعضهم يفرق بينهما ، لكن هذا التفريق يبدو أحياناً نوعاً من التنويع الإنشائي لا التمييز العلميّ . فالجاحظ يجعل الغريب والوحشيّ مترادفين ، وينكر تقعّر بعض العلماء بهما؛ وابن قتيبة يتكلم من جهة على الألفاظ الغريبة ، موحياً أنها تدخل في لغات القدماء القليلة الاستعمال ، ومن جهة أخرى على الكلام الوحشيّ ؛ وابن طباطبا يجعل البدويّ الفصيح بإزاء الحضريّ المولّد ، والوحشيَّ النافر الصعب القياد بإزاء السهل ؛ فالبدويّ إذن من صفات المدح ، والوحشيّ من صفات الذم ؛ فيما يجعل قدامة بن جعفر الغريب والوحشيّ بمعنى واحد كالجاحظ ، مشيراً إلى أنهما من عيوب الشعر، ويصفهما بندرة الاستعمال والشذوذ ، ومنافرة الطبع ونبو السمع عنهما ؛ وكذلك القاضي الجرجاني الذي يجعل السوقي ضدّ البدويّ

---

(٦٩) ابن خلدون ، **المقدمة** ، ص ١١٠٧ .

الوحشـــيّ ، ويصف البدويّ بالكزازة والوعورة والتعقيد والتعجرف ؛ وقريب من هذين أبو هلال العسكريّ الذي يصف اللفظ الغريب بالفجاجة والغلظة واليباس ، كمـــا يصفه بالبناء القليل الاستعمال ، ويجعله ضد السلس السهل ؛ أما الوحشيّ فيصـــفه بالبشـــاعة : فالغريب والوحشيّ متقاربا الوصف ، فهما متقاربا المعنى ، والأرجـــح أنهما عنده شيء واحد لأنه على مذهب الجاحظ ، صراحة ، في ذلك. وقـــريب منه ابن رشيق الذي يجعل الوحشي في صفة مركبة مع الغريب ، ويصفه بالخشونة واستغلاق المعنى إلاّ على العلماء المبرّزين والبدو الأقحاح . وكذلك عبد القاهـــر الجرجانيّ الذي يجمع بين الغريب والوحشيّ في صفة مركّبة أيضاً ، ويراه غير مألوف أو ثقيل اللفظ ، أو متعسّفاً . وأخيراً عباس الصنعاني الذي يجعل المبتذل الســـوقي ضد المستثقل البدويّ الوحشيّ ، ويجعل بينهما السهل الوسط ؛ وكذلك القـــرطاجنيّ الذي يوحي أن الغريب والوحشيّ شيء واحد ، إذ ينهى عن الإيغال في الغـــرابة والحوشيّة . فالأكثرون على أن البدوي والوحشيّ مترادفان . وغنيّ عن القـــول أن الوحشـــيّ والحوشيّ لفظ واحد لكنّ ثانيهما مقلوب عن الأول ، على طريقة العرب.

وقـــد انفرد ابن رشيق برأي هام في معنى الوحشيّ ، من الناحية الأسلوبية المحضة ، إذ لم يجعل له حالة واحدة تتصل بالمفردة هي البداوة المصحوبة بالخشونة ، بـــل جعل له حالة أخرى تتصل بالجملة هي الغربة عن السياق والتنافر مع عناصر التركيب . وهذه رؤية متقدمة للموضوع ، وإن كانت لها أصول ، في الكلام على اللفظة القلقة في موضعها ، ولا سيما إذا كانت هي القافية ، وعلى البيت الشعري وابن عمه ، وما أشبه ذلك.

والأكـــثرون أيضـــاً على إنكار الوحشيّ الغريب والنهي عن استعماله ؛ وبعض الإنكار والنهي مطلق وبعضه نسبيّ : فقد استنكره الجاحظ ورأى بينه وبين الفصـــاحة والبلاغة جفـــاء ، لكنه لم ينكر صدوره عن البدو ، ولا سيما الشعراء الفصـــحاء الذيـــن يحســـنون الرصف ؛ ونهى ابن قتيبة عنه بصورة مطلقة . وسار العســـكريّ عـــلى خطى الجاحظ ، فرأى كثرة الغريب مَفسَدة للكلام ، ووصفه بالقبح والدلالة على العجز ؛ لكنه رضي بصدوره عن البدو وحدهم شرط اتصافه بحســـن الرصـــف ؛ ورفَضَه أبو سليمان المنطقي وعباس بن عليّ الصنعاني مطلقاً . وقد شرط ابن طباطبا للفظ الغريب أن يليه غريب مثله ؛ ورضيه قدامة بن جعفر

من القدماء للحاجة إلى شواهدهم اللغوية ، واستحسنه القاضي الجرجاني إذا جاء قليلاً وعفوياً غير متكلّف وراعى مقتضى البلاغة ، وقبل به القرطاجنيّ شرط أن يأتي في صيغة مبتكرة ، أو أن يكون مستعذباً.

وقلّة مدحت الغريب ، كالفارابي الذي سوىّ بينه وبين المشهور لأنهما من مكملات الشعر ، وكالحاتمي الذي قدّم المتنبي على الفلاسفة لأسباب منها استعماله الغريب.

لكن الأكثرين قد طلبوا التوسط بين الغريب والمبتذل السوقي، كالقاضي الجرجاني والعسكريّ والصنعانيّ والمظفر بن الفضل والقرطاجنيّ ، ورفضوا الغريب الذي يصيب المعنى بالغموض والإبهام . وهم لو كانوا في العصر الحديث فربما فلسفوا موقفهم بأن قالوا إن مستعملي الغريب الوحشيّ إنما يكتبون لمجتمع آخر هو المجتمع البدويّ ، وليس للمجتمع الحديث ؛ فليس سبب الإنكار غرابة الصورة بل كون الغريب وسيلة إيصال فاسدة ؛ وكأنّ اللفظ الغريب عندهم ينتمي إلى لغة أو لهجة شبه أجنبية ، لا يطيقون فهمها ، وليس عليهم أن يتعلّموها ، إلا إذا كانوا يريدون درسها ، أي درس علم الشعر بالمفهوم القديم الذين يعني المعرفة العامة لا القوانين العلمية ؛ وحينئذ لا يضطرون إلى درس الغريب والوحشيّ فحسب ، بل كذلك درس الجغرافيا والفلك والخيل والمناخ وفق ما قرره ابن قتيبة في مقدمة **الشعر والشعراء**.

وصورة الغريب تبدو في نظر بعضهم كالمجتمع البدويّ البعيد من العمران ، فهو قد يُقبل لفصاحته فحسب ، وقد يقبل بوصفه مجتمعاً آخر ، لكنه يُجتنب لأنه صعب القياد نافر ، وربما فجّ غليظ ، حتى كاد ابن طباطبا يفرق بين الغريب والسهل تفريقه بين المجتمع البدوي والمجتمع الحضري ، موحياً ضرورة الفصل بينهما ؛ وكاد الجرجاني يجعل الفرق بين الغريب البدوي والسهل الرشيق ، كالفرق بين القدم والحداثة . فالإنكار راجع هنا إلى أسباب نفسية هي كراهية غير المألوف ، إذا كثر أو إذا جاء متكلفاً يدل على تعنّت ، تماماً كما تخشى المجتمعات غلبة الطارئين الغرباء الذين يتعمدون التكاثر والإقامة بين ظهرانيها ، ولا تضيق بقلّتهم ولا بزيارة بعضهم لها ، بل ربما قدمت لهؤلاء الضيافة وسهلت لهم الحياة. وقياساً على ذلك ، ربما قبل منكرو الغرابة ما جاء طبيعياً صادراً عن أصحابه الحقيقيين لا الأدعياء ، وهذا شبيه بإقرار الإنسان بالأدب الأجنبي واضطراره ، إذا

شاء الاطّلاع عليه وتذوّقه، إلى تعلّم اللغة التي كتب بها. أما أن تقتحم المفردات الأجنبية نصوص اللغة الأم ، فأمر مستنكر لأنه يجعل تلك اللغة هجينة قبيحة غير مفهومة، حتى ممن يعرفون الكلمات الأجنبية المقحمة أحياناً ، لأن الكلمة التي تخرج من محيطها الطبيعي تفقد أكثر خصائصها اللغوية والجمالية، فتصادم الذوق السليم . صحيح أن البدويّ أو الوحشيّ ليس أجنبياً ، لكنه شبه أجنبيّ ، لأنه يشارك الأجنبيّ في غربته عن اللغة المستعملة في مجتمع من المجتمعات.

فليس ثمة عداء مطلق للغريب كما في المجتمعات المغلقة أو العنصرية ، بل إن الإنكار متأت عن تعمّد التهجين اللغوي ، إذا صح التعبير ، وبالتالي عن تعمد الخلط بين الصفاتِ والطبائع البدوية والحضرية والقديمة والحديثة ، وربما عن تعمّد التشبّه بالضدّ (تشبّه الحضري بالبدوي والحديث بالقديم) . وذلك شعور طبيعيّ عند الناس ؛ فالرجل الطبيعي يحبّ المرأة لكنه لا يحب الرجل المتشبه بها ، والمرأة الطبيعية تحبّ الرجل لكنها لا تحبّ المرأة المتشبهة به . وقد يحبّ المجتمعُ الملوّن أو شبه الملون صورةَ الإنسان الأبيض حتى يصبح البياض والشقرة أحياناً رمزاً للجمال ؛ وقد يحبّ المجتمع الأبيض صورة إنسان ملوّن أو شبه ملوّن ، حتى تصبح السُّمرة مثلاً ، أو ما يشبه السُّمرة ، كاللون البرونزي ، رمزاً للجمال ، على قاعدة أن الافتقار إلى الشيء يجعله ثميناً محبّباً . لكن حين يطلي الملوّن وجهه بمسحوق أبيض ، أو يطلي الأبيض وجهه بمسحوق برونزيّ مثلاً ، فإنه يغدو أقرب إلى المهرّج ، ويُضحك الناس منه ولا يكون تنكّره مدعاة للحب أبداً ، ولو بلغت البراعة في تزيينه حداً يجعل التنكّر عملاً فنياً معجباً ؛ لأن مجرد معرفة اللون الأصليّ يفسد متعة الجمال المصطنع ، ويوحي الخروجَ عن الطبيعة والتعويل على الخداع . وفي أحسن الأحوال فإن الحَلْي الزائف ضئيل القيمة ، والنقد الزائف لا قيمة له.

وفضلاً عن ذلك فإن فكرة البداوة تذكّر قدماء العرب بتاريخ عدائيّ ، يتمثل في الصراع بين نمطين من أنماط الحياة أديا إلى حروب وغزوات ، وبعثَ على إنشاء قوى خاصة لحماية القرى الحضرية ، أو كلّف مخصصاتٍ مالية تدفع جعالة للبدو لقاء عدم اعتدائهم على الحواضر.

فالبداوة توحي الجفاء وانتفاء القدرة على التفاهم والتآلف، والتفاهم والتآلف يناظران في اللغة القدرةَ على إبلاغ المعنى وتحسين العمل الأدبي في نفس

المتلقي ، وهما من ضرورات الأدب. ولقد سعى الإسلام بما مثّل من مدنية إلى وقف البداوة وتعزيز الحضارة حتى نهى عن التعرّب بعد الدخول في الدين. ويبدو التمثّل بأساليب الأعراب نوعاً من النكوص عن الخطة الإسلامية الحضارية وسيراً عكس مجرى التاريخ.

*****

والغرابة ككل، سواء في المعنى أو اللفظ، تعيد طرح السؤال التقليدي: لمن يكتب الأديب؟ ولا شك في أنّ الخلاف في شأن الصورة الأدبية ، في هذا المجال ، جائز ، لكنه غير ذلك في شأن غرابة المفردات اللغوية التي تعوق الفهم وتجافي الذوق العام . وحتى الخاصة الذين يفترض أنهم يعرفون مدوّنة الغريب ويميّزون بين اللهجات المختلفة الحضرية والبدوية ، لا ينبغي أن يكونوا استثناء في ذلك ، فيكتبوا القصائد أو تُكتب لهم المدائح أو غيرها بألفاظ وحشية غريبة ؛ لأن الشعر يكتب بلغة المجتمع نفسه ، لا بلغة مجتمع آخر ، ويجوز ، بل يحسن ، أن تراعى في كتابته المستويات العقلية والثقافية والذوقية المختلفة ، فتُخص الخاصة بما يوافقها من ذلك ، وتخص العامة بما يوافقها أيضاً ؛ مع مراعاة الانتماء البيئي لكل منهما ؛ فالخلط بين المستويات المختلفة والبيئات المتباينة قد يضر بالرسالة التعبيرية الأدبية .

ومن هنا يأتي الفرق بين الغرابة والاختراع ؛ فصحيح أن كليهما يقتضي بذل الجهد والبراعة التحسينية ، لكن جهد المخترع ينتج شيئاً لم يكن له وجود من قبل إلا في الذاكرة الشعبية الهيوليّة ؛ أما جهد المُغْرِب فينتج خلاف ما هو سائد وإن كان معاصراً للسائد أو سابقاً عليه ، أو مجتلباً من مجتمع غير مجتمعه ؛ فإذا كان الكلام جزءاً من السائد الشائع واحتال الشاعر في إظهاره بمظهر الغريب النادر ، فإنه يكون قد مارس خداعاً واستجهالاً للمتلقي ، في شيء معلوم ، ويكون ذلك ، من ثمّ ، دليلاً على سوء فطنته أو فساد نيته ، وقلّما يكون عمله مستحباً إلاّ إذا كان إلغاء لبشاعة ، أو تخفيفاً لها ، أو تقليداً لجمال ، لكنه يظل أقل أثراً من الأصل الجميل ؛ والشعر لا ينطلق ، على كل حال ، من التعبير البشع ليعمل على تحسينه ، بل هو يتجه مباشرة نحو التعبير الجميل ، ويتحاشى البشع ، ويلغي ما يعوق ظهور الجمال . أما إذا كان الكلام مستجلباً من مجتمع آخر ، فإنه يكون أجنبياً قلّما يوافق الذوقَ العام ؛ وإذا كان الجمال البشري قد يبدو غريباً رائعاً خارج مجتمعه ، فإن الجمال اللغوي ليس كذلك خارج أدبه ، ولا تجمُل

الغرابة إلا إذا كانت على نسب بما هو في لغة المجتمع وصوره ، بحيث لا تبدو نافرة عدوانية أو باعثة على الاستهجان .

ومع ذلك فإن الغرابة من المفاهيم الشعرية التي لا يكاد القدماء ولا المحدثون يتركون طلبها ، بسبب طبيعة الشعر التي تتطلب اختلافاً من سبله الغرابة . ومن المحدثين حلقة البلاياد والشاعر بودلير في فرنسا (٧٠) ، ومصطفى صادق الرافعي عند العرب ، وكان يرى الغرابة دليل العبقرية (٧١) .

(٧٠) فحلقة البلاياد (الثريّا) التي نشأت في فرنسا أواسط القرن السادس عشر الميلادي، وكان من أعضائها الشاعر الفرنسي رونسار، تؤكد أن النحو في الشعر ينبغي أن يعرف جرأة أكبر من تلك التي يقتضيها النثر ، ليس لأن البيت الشعري يضيّق على الشاعر فيضطره إلى توسيع قواعد النحو، ولكن لأن الغرابة تكسب التعبير قوة جديدة ، فيصبح أكثر إثارة وينقل الروح إلى ميدان غريب عن النثر . كما ألحّ بودلير، في القرن التاسع عشر، أي بعد البلاياد بأكثر من ثلاثة قرون ، على معنى الغريب العجيب ، لأن الجمال ، في رأيه ، متصل اتصالاً حميماً بالوسط الذي ينتجه ، ولأن هذا الوسط نفسه يمكن أن يكون غريباً غرابةً كلية عن أعرافنا . كما رأى أنّ المدهش يلفنا ويروينا، كالجو ؛ لذلك ينبغي استخراجه من الحياة اليومية التي لا توحي السطحية والنثرية إلاّ في الظاهر. على أن هذه الرؤى رؤى نظرية بحتة ، فالمجتمع لا يسيغ ما هو كليّ الغرابة عنه، ولا يمكن أن يكون غريباً ما يكون يومياً. V. VAN TIEGHEM. *Grandes doctrines littéraires en France,* p.p. 9, 244.

(٧١) فهو يصفها بأنها " نظام لا نظام فيه " وبها " جاءت العبقرية كلها أمثلةً وليس فيها قواعد يُحتذى عليها " وهو رأي غامض لا يستنبط منه شيء هامّ . أنظر كتابنا : **مصطفى صادق الرافعي** ، ص ٢٠٣ .

الفصل الرابع

الغموض والانغلاق

الغمـــوض من المصطلحات العربية المبهمة ، كلٌّ يستعملها على طريقته ، لأنـــه لم يكـــن عـــند العرب القدمـــاء منظومة يعيّنون فيها حدود المصطلحات ومفاهيمها ؛ وأصل معنى الغموض ، هو الغَمْض ، أي انطباق الجفنين على العين ؛ ولذلك فإن الغموض يبدو مرادفاً للغَلَق ومزيداته ، ولاسيّما الانغلاق . وقد اتسع المعـــنى فقيل مثلاً : أغمض عنه أو عليه ، أي تجاوز أو تغافل ، وكأنه أغمض عينه عـــن عملـــه ، ولذلـــك كان من معاني الإغماض المسامحة ؛ والغَمْض والغامض : المطمـــئنّ المنخفض من الأرض الذي لا يُرى ما فيه ؛ وغَمَض الشيءُ أو المكان : خفـــيَ ؛ وغمـــض فلان في الأرض غموضاً : ذهب فيها ؛ وأغمضت الفلاة على الشـــخوص : غيّبتهم في غيوبها (١) ؛ ومن ذلك كله اشتقت سائر المعاني التي تدل على الخفاء واللطف وقلة الشهرة . فالغموض بالتالي ، يتصل بعدم الرؤية أو بعدم إمكانهـــا ، ويدل على الخفاء وعدم الوضوح . لكنه في الأدب ، ولا سيما الشعر ، مـــتعدد الوجـــوه والأسباب ، منه ما هو لغوي تركيبي ، ومنه ما هو تصويري ، ومنها ما هو أسلوبي . وسنرى ذلك بجلاء في الآراء والمواقف المختلفة للنقاد العرب والمستعربين .

فقدامـــة بـــن جعفـــر (ت ٣٣٧ هـــ) يوحي أن الغموض هو مرادف الانغـــلاق ويعـــني تعذّر العلم بالمعنى ، ويُعَدّ من عيوب المعاني الشعرية ، وذلك في معرض كلامه على الكناية التي يسميها الإرداف ؛ فمن الإرداف ما يكون فيه وجه اتّباع الرِّدْف لما هو رِدْف له غيرَ ظاهر (يريد ما تكون فيه العلاقة التبعية بين المعنى ولازمه غير ظاهرة) ، أو يكون بينه وبينه أرداف أُخَر كثيرة كأنها وسائط " حتى لا يظهـــر الشـــيءُ المطـــلوب بســـرعة ". ويوحي ابن جعفر أن ذلك يؤدي إلى الغمـــوض ، وأنّ الإرداف " إذا غمض لم يكن داخلاً في جملة ما ينسب إلى جيِّد

---

(١) قارن **اللسان**، غمض .

الشعر ، إذ كان من عيوب الشعر الانغلاق في اللفظ وتعذر العلم بمعناه (٢)" .

وفي ذلك الوقت ، وربما قبله بقليل نجد ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) يأمر بتجنب الكلام الغث المستكره الغلِق، والحكايات الغلِقة، والإشارات البعيدة، والإيماء المُشكل، ويأمر بخلاف ذلك ، أي باستعمال ما يقارب الحقيقة من المجاز . وهو يمثّل على الكلام الغثّ المستكرَه الغَلِق بأبيات متعددة لشعراء جاهليين وإسلاميين ، فيها تقديم وتأخير وجمل معترضة ، تفصل أحياناً بين المضاف والمضاف إليه ، والوصف والموصوف ، ومنها قول أبي حيّة النُّمَيري:

كما خُطَّ الكتابُ بكفِّ يوماً   يهوديٍّ يقاربُ أو يزيلُ

" يريد: كما خُطَّ الكتاب يوماً بكف يهوديٍّ يقارب أو يزيل"

كما يضرب على الحكايات الغلِقة أمثلة متعددة ، منها قول المثقّب العبديّ في وصف ناقته:

تقولُ وقد درأْتُ لها وَضيني   أهذا دينُهُ أبداً وديني؟

أكلَّ الدهرِ حلٌّ وارتحالٌ   أما يُبقي عليّ ولا يقيني؟

ومأخذ ابن طباطبا على المثقّب أنه جعل الناقة تتكلم بدل أن يقول : لو تكلمت لقالت ، على طريقة عنترة في حديثه عن ازورار فرسه . أي أنه يأخذ عليه تأنيس الناقة. كما يأخذ شِبْه ذلك على بشّار ، وذلك إذ جعل بشارٌ العانة ، أي الأتان ، تشكو العطش إلى حمار الوحش . والعجب أنه يعدّ من الإيماء المُشكل الذي لا يفهم والذي أُفرط في حكايته ، قول عمر بن أبي ربيعة:

أوْمَتْ بكفّيها من الهودجِ   لولاكَ هذا العامَ لم أحججِ

أنتَ إلى مكّةَ أخرجتَني   حُبّاً ، ولولا أنتَ لم أخرُجِ

زاعماً أنه لا إيماء يدل على هذا الكلام ولا إشارة تعبر عنه (٣) . والظاهر أن الرجل بحث عن إيماء حركيّ يمكن أن يعبّر عن كل هذه المعاني ، فلم يجده ، فخلط بين الإيماء الحركيّ والإيماء البلاغي ووصف الأخير بالمُشكل . ولا حاجة إلى القول إن هذا الشعر في غاية الوضوح ، وإن كل ما صنعه عمر هو أن أهمل الربط بين الحركة ومعناها ، وحمّل ذلك المعنى ما يُحبّ وما يوافق رغبته وأحاسيسه ؛ فكان

---

(٢) قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ١٨١ .

(٣) ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ٤٤- ٤٧، ١٢٣، ١٢٤ .

في حذفه البارع غموضٌ ضئيل مستحب في الشعر ، وكان في تحميله المعنى أبعاداً ذاتية إشعاعٌ نفسيّ مؤثّر ؛ ولذلك كان هذان البيتان من أشهر الأبيات الغزلية . لكنّ موقف ابن طباطبا هذا قد يتعارض مع موقف آخر أعلنه في بدايات كتابه ، وهو أنه يستحسن في الشعر البدء بذكر أمر معلوم يدرك السامع منه المعنى المقصود قبل أن ينتهي التعبير عنه ، ويستحسن كذلك " التعريض الخفيّ الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه (٤)" . فهو يريد الخفاء ، أي الغموض أو الإبهام الذي يحتاج إلى استكشاف المعنى ، ويرى له أثراً نفسياً مفرحاً هو أثر " البشرى عند صاحبها (٥)" ، فالغامض إذن من دواعي البهجة في الشعر عند صاحب **عيار الشعر** .

على أنّ أبا إسحاق الصابي (ت ٣٨٤ هـ) في ما نسبه إليه ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) ، يرى خلاف ذلك ، فيؤكدّ أن الوضوح خاص بالترسّل والغموض خاص بالشعر الفاخر " وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضَه إلاّ بعد مماطلة منه " ؛ وسبب ذلك أن حدود الوزن واستقلال كل بيت بنفسه ، كل ذلك أحوج " إلى أن يكون الفضل في المعنى ، فاعتُمد أن يلّطف ويدِق " . فالغموض عنده يتصل إلى حد ما بالشعر الفكري لأنه يعني اللطف والدقة ، وهما عبارتان طالما استعملتا في الكلام على الصوفية والتفلسف. لكنّ ابن الأثير ردّ على ذلك الرأي بأن الوضوح والبيان مطلوبان في المنظوم والمنثور ، لأن مفردات الألفاظ " إن لم تكن مفهومة فلا تكون فصيحة (٦)" . وجليّ أن الناقدين يسيران في طريقين مختلفين ، فالأول يتناول المعنى والثاني يتناول اللفظ ، ولذلك افترقا ؛ واتخذ الغموض عند أولهما معنى اللطف والدقة ، كما رأينا ، كما اتخذ عند ثانيهما معنى انتفاء الفهم ، وبالتالي غياب الفصاحة . وغني عن القول أن اللفظ قد يكون مفهوماً والمعنى غامضاً ، كما قد يكون اللفظ حوشيّاً والمعنى مفهوماً ؛ وإلى شبه ذلك أشار الجاحظ حين أشار إلى فهم البدويّ للفظ الغريب الوحشيّ (أنظر أعلاه: ص ٣١٤) .

---

(٤) **عيار الشعر** ، ص ٢٣ .

(٥) نفسه .

(٦) ابن الأثير ، **المثل السائر** ، ٢/ ٤١٤، ٤١٥ .

وفي باب الإيجاز يتناول عليّ بن عيسى الرمانيّ (ت ٣٨٦ هـ) وجهي هذا المفهوم وهما : إيجاز الحذف وإيجاز القصر ، ذاهباً إلى أن الأول غامض " للحاجة إلى العلم بالمواضع التي يصلح فيها من المواضع التي لا يصلح " ، لكن الثاني أغمض منه ، في رأيه . ويضرب أمثلة على ذلك آيات مشهورة من القرآن الكريم ومثلاً ذائعاً هو : القتل أنفى للقتل (٧) . وهو لا يعني الغموض المعيب في رأي بعض النقاد ، وإلاّ لم يتحدث عن إعجاز القرآن ، لكنه يقصد أن الألفاظ القليلة التي يقتضيها الإيجاز توحي بفائدة معنوية كبيرة تتجاوز معاني تلك الألفاظ ؛ يريد أن ثمة معاني نستنتجها استنتاجاً من النص من غير أن يدل عليها لفظ بعينه (٨) . وقد نقل عباس بن عليّ الصنعانيّ (ت بعد ٥٦٩ هـ) نص الرمانيّ هذا حرفياً ، لكنه زاد عليه شواهد شعرية أهمّها قول زهير:

ومهما يكنْ عند امرئ مِنْ خليقةٍ ... وإنْ خالَها تخفى على الناسِ تُعلمِ

وقول طَرَفة بن العبد:

لعمرُكَ إنَّ المـوتَ ما أخطأ الفتى ... لكالطِّوَل المرخي وثِنياهُ باليدِ

ستُبدي لك الأيامُ ما كنتَ جاهلاً ... ويأتيكَ بالأخبارِ من لم تزوِّد (٩)

ويبدو من ذلك أن أكثر ما يكون الإيجاز في الأمثال النثرية والشعرية ، وفي ما يشبه الأمثال من آيات القرآن الكريم ؛ ومعروف أن للمثل إيحاءاته الواسعة على الصعائد الاجتماعية والنفسية الحضارية ، ولذلك عدوا الإيجاز ، ولا سيما إيجاز القصر ، غامضاً ، يريدون على الأرجح أنه موحٍ.

ويشير الحاتمي (ت ٣٨٨ هـ) إلى أن من أسباب تقديم المنظوم على المنثور أنه " أسْيَرُ لفظاً ومعنىً " مشترطاً أن يكون " معناه سليماً من اللبس والشراكة " وأن يكون الشعر خِلواً من المعاني البعيدة الألفاظ شريدها (١٠) . أي أنه يريده ذا بعد معنوي واحد قريب ، لا يلتبس بغيره ، ولا يشارك غيره معناه ، ولا يكون بعيداً فيحوج إلى التفكير ؛ وإن كنا لم نفهم معنى الألفاظ الشريدة .

---

(٧) الرماني ، **النكت في إعجاز القرآن**، ضمن **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، ص ٧٦، ٧٧ .

(٨) قارن نفسه ، ص ٧٧ .

(٩) الصنعاني ، **الرسالة العسجدية** ، ص ٩٤، ٩٥ .

(١٠) الحاتمي ، **حلية المحاضرة** ، ص ١٢٤- ١٢٦ .

فالحاتمي لا يريد أن يبذل المتلقي أي جهد في الشعر الذي يسمعه ، ويكاد يطلب أن يكون كالنثر إلا أنه موزون ، ولعله لذلك استعمل مصطلح المنظوم بدل الشعر.

ويرى القاضي علي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) أن مما يبعد شعر أبي تمام من القلب ، ويمنع الاستمتاع به ، اجتلابَه المعاني الغامضة ، وقصدَه الأغراض الخفية ، لأنها تُحوِج إلى أتعاب الفكر وكدّ الخاطر فتحُول دون اللذة (١١) . فالغموض والأغراض الخفية عنده مما يسيء إلى الشعر من الناحية النفسية فيجعله بعيد التناول متعباً غير مستحب . وهو يسخر من أبيات لأبي تمام ، منها قوله:

جَهْمِيّة الأوصاف إلاّ أنّهمْ قد لقّبوها جوهرَ الأشياء

فيتساءل أن كان من شيء أحوج من هذا البيت إلى تفسير بقراط وتأويل أرسطو (١٢) . وهذا يعني أن الغامض قد يكون مما يتصل بالفلسفة ويحتاج إلى تأويل .

ويريد القاضي الجرجاني ، فوق ذلك ، أن يكون الشعر واضحاً رشيق اللفظ (١٣) ، أي أنه يضع الرشاقة بإزاء الغموض والخفاء، فهو يطلب العناية بصورة اللفظ أكثر من العناية بالمعنى ، ولذلك طلب في عمود الشعر الأسلوبَ البدوي البسيط والوصف المصيب والتشبيه القريب (١٤) . وهو يعتقد أن صناعة الشعر تأبى أن يُشحن الكلامُ " معنىً غامضاً قد تعمّق فيه مستخرجُه، وتغلغل إليه مستنبطُه " ؛ بل هو يكاد يعلن أن الغموض عيب ، لا سيما إذا كان سببه الاستعارة البعيدة ، والإفراط في الصنعة (١٥) . وواضح أنه يرى الغموض نتاج التكلف المتمثل بالتعمق والتغلغل في المعنى ، وأنّ ذلك عيب ، على الأقل إن كان كثيراً ، على ما يوحيه فعل "شحن" – ودائماً يغفر النقاد العرب القليل من العيب أو الخطأ ، وقد يجدون فيه تلويناً، كما في كلام ابن رشيق على الكلام الأعجمي أو الفلسفي في الشعر (انظر أعلاه: القسم ٤، الفصل ١).

---

(١١) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ١٩، وقارن أعلاه: القسم ٣، الفصل ٣.

(١٢) نفسه ، ص ٢٠ .

(١٣) نفسه ، ص ٢٤ .

(١٤) نفسه ، ص ٣٣ .

(١٥) نفسه ، ص ٤١٣، ٤١٤ .

ومن عجب أن يستسلم القاضي الجرجاني لتشريح معاني المتنبي بـــالتفصيل وأن يخضعها للمنطقِ الدقيق مـــن أجل إنكار ما فيها من تناقض وفساد يســـدّان الطـــريق ، في رأيه ، على فهم الكـــلام " لتَخالُفِ أطـــرافه ، وتَنافُـــر معانيـــه وألفـــاظه (١٦)" ، على الرغم من قولته المشهورة :" والشعر لا يحبَّب إلى النفـــوس بالنظر والمحاجّة ، ولا يحلّى في الصدور بالجدل والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبـــول والطلاوة (١٧)". فهل تظهر عيوب الشعر من طريق المحاجّة ويكون قبـــول جمالـــه بمعزل عنها ؟ وهل الكراهة شيء منطقي عقلي والمحبة شيء نفسيٍ ذاتيّ ؟ المـــهم أن الجرجاني فعلِ ذلك ليقرّ بكثرة المآخذ على شعر المتنبي ، مســـتنداً إلى بعـــض مـــا اعتقده معانيَ مستغلقة أو غامضة خفية في شعره ، وإن حاول أن يوازن بين ذلـــك وبين ما في تلك المعاني من "المتوسط المحتملِ ، والظاهر الذي فيه بعـــض اللبـــس" منكراً على أبي الطيّب ما رآه إغراقاً وإفراطاً فاحشاً واستعارات بعيدة . ومن ذلـــك الإفراط وتلك الاستعارات ما نسميه اليوم تشخيصاً ، ويتمثل في تشخيص المتنـــبي للسقم والكتمان (١٨) ؛ وهو ، عندنا ، من مزايا هذا الشاعر الدالة علـــى ســـبقه لأهل عصره ، هو ومن سلك مسلكه نفسه ؛ لكن يبدو أنّ التشخيص والتـــأنيس لم يكونا مستساغين في ذلك العصر ، بدليل هذا الموقف وموقفِ ابن طباطبا من قبـــل حين أخذ على المثقّب وبشّار تأنيس البهائم (أنظر أعلاه: ص ٣٣١)، ثم موقـــف ابن سينا حين أنكر التشخيص في الخرافات (أعلاه: القسم ٤ ، الفصل ١).

لكن الجرجاني لا ينكر كل غموض ، بل يوضح ، مثلاً ، أن للمطابقة شُعَباً خفية و " مكامن تغمض ، وربما التبست بها أشـــياء لا تميّز إلا للنظر الثـــاقب ، والذهنِ اللطيف (١٩)" ؛ بمعنى أن الطباق قد يُغمِض المعنى ، أو يكـــون تركيبـــه غامضاً أو ملتبساً بأنواع أخرى من البديع أو البيان، إلا أنه غموض غير مســـتغلق ، بل محتاج إلى قدرات ذهنية وعقلية متميزة ؛ وهذا يعني أن الخفاء الذي فيه نســـبي ، يعسر كشفه على العاديين ويسهل على المميزين . ولذلك ذهب الجرجـــاني إلى أن

(١٦) **الوساطة** ، ص ٤٧٣- ٤٧٧ .

(١٧) نفسه ، ص ١٠٠ .

(١٨) نفسه، ص ٤٧٧- ٤٧٩ .

(١٩) نفسه ، ص ٤٤ .

من عيوب الشعر ما هو ظاهر ومنها ما هو غامض : فالظاهر هو ما يتصل بالأخطاء اللغوية واللحن والوزن والقافية وما أشبه ذلك ، أما الغامض فلا يعيِّن الجرجاني مجالاته ، وإن كان يفهم منه أنه الأمور الشعرية التي لا تخضع للقواعد الدقيقة كالمعنى والصورة ، والتي تقتضي ، في ما تقتضي ، الرواية والدربة والفطنة والقريحة ، أي علمَ الشعر ، بالمفهوم القديم ، فضلاً عن الذكاء. فالعلم والذكاء يكشفان غموض الشعر ، ولا سيما الغموض المتأتي عن الطباق (٢٠) .

وهو، بعدُ ، يجد الغموض والتعقيد ، وما ينجم عنهما من إلغاز وتعمية، ظاهرةً عامة في كل شعر من أشعار المعاني ، أي أشعار الحكمة والتفلسف ، سواء في القديم أو الحديث ؛ ولذلك لا يمكن لوجود هذين في الشعر أن يُسقط الشاعر، في رأيه (٢١) . فالقاضي الجرجاني يتعامل ، إذن ، مع الواقع ، ويضطر إلى قبوله ، ولا يحاكمه محاكمة نقدية موضوعية ، بل يعترف به براغماتيّاً ، إذا جاز التعبير.

لكنه يمدح الغموض أحياناً فيقرنه بالحسن ، جاعلاً منه معيار التفاضل بين شعرين متساوين في أداء المعنى المشترك ؛ وذلك كتفضيله بيتاً لامرئ القيس على آخر لأوس بن حجر في تشبيه الطعنة بجيب المرأة أو الفتاة (وهو شقّ قميصها أو درعها عند صدرها) ، لأن بيت امرئ القيس " أغمض مأخذاً (٢٢)" ، وكذلك الأمر في أبيات كثيرة بين معانيها تناسب ، أي قربى (٢٣) .

وللقاضي الجرجاني بذور نظرية متقدمة في علم الدلالة ، مهّد فيها لنظرية معنى المعنى التي سيقول بها تلميذه عبد القاهر الجرجاني ؛ فقد أشار ، من غير تصريح واضح ، إلى أن من الغموض ما لا يتأتّى عن المعنى الأصلي بل عن المحتوى المحمّل له *contenu connoté* ؛ وذلك إذ قرّر أن بعض الشعر يمتنع إدراك معناه بغير الاستدلال عليه من مشاهدة صاحبه منشداً له ؛ فمعرفة حال الشاعر وفحوى

---

(٢٠) **الوساطة** ، ص ٤١٣ .
(٢١) نفسه ، ص ٤١٧ .
(٢٢) نفسه ، ص ١٨٩ .
(٢٣) نفسه ، ص ٢٠٣ .

خطابه ، يدلان ، عنده ، على المعنى (٢٤) . أي أن الرجل ، إذا صح تقديرنا ، قد لاحظ معنى ليس في النص الشعري نفسه ، بل في ما يظهره الإلقاء ، سواء في النبرة ، أو في حجم الصوت ، أو في تقطيع الجمل ، أو في الحركة ، أو في ملامح الوجه وما أشبه ذلك. وهذه حقيقة لا مراء فيها ، فنحن فعلاً قد نستمتع بالشعر ينشده صاحبه ، ونجد فيه معاني كثيرة ، ونعجب بذلك الشعر أشد الإعجاب ، حتى إذا قرأناه من بعد مكتوباً أو مطبوعاً ، فربما وجدناه عارياً من كثير من المعاني والآثار التي حركتنا ونحن نسمعه . ولذلك نرى القاضي الجرجاني يؤكد أن معنى بعض الأبيات الشعرية " لا يُعلم إلا وحياً [أي إشارة وإيماء] وسماعاً، ولو بلغ طالبه في علم العرب كل مبلغ ، وحمل على فكره فوق الطاقة (٢٥)" ؛ فالسماع هو الأصل في فهم معاني بعض الأبيات ، ولذلك كان على المتأخرين أن يسمعوا بعض الشعر القديم مُنشَداً ، وإلاّ وقعوا على معان له مبتذلة (٢٦) . بمعنى أنه ما دام الناقد لا يستطع سماع شعر الشعراء القدماء وهم يلقون شعرهم ، فلا أقل من أن يسمع شعرهم على ألسنة بعض المحدثين ، على سبيل المحاكاة ، أي أن يُدخل عامل الإلقاء في أبراز المعاني ، أو أن يدخله في المعاني الشعرية نفسها.

لكن هذه الخطرة الرائعة ، إذا صح فهمنا ، لم تثبت طويلاً ، إذ عاد القاضي الجرجاني إلى ما يشبه ضدها ، وهو أن سماع البيت الشعريّ قد يوهم خلاف معناه ، وأن المعنى الحقيقي هو الذي أدركه الجرجاني بنفسه (٢٧) ، أي بعد تفكّر ، واعتماداً على المعرفة التي يتمتع بها . فهل كان يقصد بذلك وجود جنس آخر من أبيات الشعر لا يقتضي السماع ، بل إنعام الفكر واستغلال المخزون المعرفي للمتلقي؟

وهو يوحي ، أخيراً ، أن هذا القدر من الغموض، شيء محمود ، مؤكداً أن أبيات المتنبي لا تتجاوز هذا القدر، وأن ديوان أبي تمام مشحون به وبالتعقيد (٢٨) .

---

(٢٤) **الوساطة** ، ص ٤١٨ .

(٢٥) نفسه .

(٢٦) نفسه .

(٢٧) نفسه ، ص ٤١٩ .

(٢٨) نفسه .

وهذا يفضي بنا إلى أن الرجل لا يقرّ كثرة الغموض . لكنه لا يبيّن أيَّ الغموض يقصد هنا: المحتاج إلى السماع أم المحتاج إلى التفكير والمعرفة. ولعل هذا الاضطراب في شرح موقفه ، هو الذي جعل تلميذه عبد القاهر الجرجاني يترك التعرّض لأثر السماع والإلقاء في إبراز معاني الشعر ، أو معاني معانيه ، لأن الفكرة كانت ما زالت غائمة .

ويذهب أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) في تفصيله لرأي من سماه حكيم الهند في البلاغة ، إلى أن " التعقيد والإغلاق والتقعير سواء ، وهو استعمال الوحشيّ ، وشدة تعلق الكلام بعضه ببعض ، حتى يستبهم المعنى " . ويضرب مثلاً على استبهام المعنى بسبب تلاصق الكلام ، إذا صح التعبير ، قول أبي تمام:

جارى إليهِ البينَ وصلُ خَريدة ماشتْ إليه المطلَ مشيَ الأكبُدِ
يا يومَ شرّدَ يومُ لهوي لَهوَهُ بصبابتي وأذلَّ عزَّ تجلّدي
يومٌ أفاضَ جوىً أغاضَ تعزيّاً خاضَ الهوى بَحْرَيْ حِجاهُ المزبدِ

" جعل الحِجا مزبداً "، أي جعل صِفة "مزبد" نعتاً للحِجا. وكذلك قوله المشهور:

والمجدُ لا يرضى بأنْ ترضى بأنْ يرضى المعاشِرُ منكَ إلاّ بالرضا

وزعموا أن إسحاق بن إبراهيم الموصلي المغني ، سمع أبا تمام ينشد هذا الشعر فقال له: " يا هذا قد شددت على نفسك ، والكلام إذا كان بهذه المثابة كان مذموماً (٢٩)" . وقد أشار القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) إلى الرواية نفسها ، لكن بلفظ أكثر جمالاً وعمقاً ، وذلك أثناء كلامه على عويص شعر أبي تمام ، فنسب إلى إبراهيم بن إسحاق ، أي أبي إسحاق الآنف الذكر، أنه قال لأبي تمام : " يا هذا، لقد شققتَ على نفسك ، إن الشعر لأقربُ مما تظنّ (٣٠)". وأياً تكن الرواية الأصح ، فإن العسكريّ قد خلط بين المصطلحات بطريقة غير علمية ، وأنه يهمنا من كلامه مصطلح الإغلاق المؤدي إلى الاستبهام ، وشرحه له بشدة تعلق الألفاظ بعضها ببعض ، وإيحاؤه أنّ ذلك نوع من التعقيد . فالتعقيد والتقعر لا يبدوان مرادفين ، هنا، للإغلاق ، بل من أسبابه ، ويبدو أبو تمام أكبر من يمثل هذا

---

(٢٩) العسكري ، **كتاب الصناعتين** ، ص ٤٥، ٤٦، نقلاً عن الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ١/ ٩٢ وما بعدها .

(٣٠) **الوساطة** ، ص ٧٢ .

الأسلوب.

ويكاد المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) ينقل رأي الصابي المشار إليه آنفاً ، بصورة حرفية (٣١)، فيتحدث مثله عن الغموض بسبب ضيق مساحة الكلام في الشعر .

وينقل الدكتور إحسان عباس عن مخطوطة لابن فورجة (ت نحو ٤٥٥ هـ) أن الغموض قد يصيب الشعر من ثلاثة أوجه ، اثنان مذكوران في المخطوطة والثالث ساقط ، والاثنان هما:

١. جهل الغريب الذي يصدّك عن تصور غرض الشعر.

٢. وتعمية الإعراب بالمجاز والحذف اللفظي والتقديم والتأخير اللذين يسوّغهما الإعراب (٣٢) .

فالغموض عند ابن فورجة يتأتى إذن من الإغراب والتعمية ، وهو يبدو أيضاً من عيوب الشعر. ويشعرنا هذا الموقف بالخلط بين درجات الافتقار إلى الوضوح وكأنها واحدة في الغموض والإغراب والتعمية. وقد رأينا آنفاً أنّ الإغراب ، عند بعضهم ، قد يقترن بالوضوح ؛ ثم إن الافتقار إلى الوضوح في التعمية أشدّ منه في الغموض. وغني عن القول أن ابن فورجة متأثر في رأيه بحديث ابن طباطبا عن الكلام الغلِق.

ويجعل ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) ما يُسأل عن معناه من الشعر ضد الواضح الجلي البدهيّ، موحياً أن ذلك هو الغامض، فيحكم عليه ، على لسان بعض المتقدمين ، بأنه "شر الشعر (٣٣)". فالغموض، إذا صحّ استنتاجنا، عدو للشعر .

ويستعمل المظفر بن الفضل (ت ٦٥٦ هـ) فعل اشتبه للدلالة على الألفاظ ذات المعنى الملتبس أو الغامض – فهو إذن يعيّن معنى الاشتباه أو ظروفه – ويوجب على الشاعر اجتناب تلك الألفاظ (٣٤). وهي إشارة سريعة غير دقيقة ، تسير في اتجاه النقد العربي العام في طلب الوضوح .

(٣١) المرزوقي ، **شرح ديوان الحماسة** ، ١/ ١٨، ١٩ ، وأعلاه : ص ٣٣٢ .

(٣٢) أحسان عباس، **تاريخ النقد** ، ص ٣٩٣ .

(٣٣) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١/ ٢٠١ .

(٣٤) ابن الفضل ، **نضرة الإغريض** ، ص ٤٠٣ .

ويعقد القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) فصلاً ضافياً عن الوضوح والغموض في المعاني . وهو لا يبدو مفرّقاً بين الغموض والإغماض والإبهام والاستغلاق ؛ إذ يرى ، ابتداء ، أن أكثر مقاصد الكلام تقتضي الإعراب عنها ، لكن " قد يُقصد في كثير من المواضع إغماضُها وإغلاقُ أبواب الكلام دونها ". ثم يجعل الدلالة على المعاني ثلاثة أضرب : دلالة إيضاح ، ودلالة إبهام ، ودلالة إيضاح وإبهام معاً. ويلمح إلى أنّ الكناية والإلغاز وما أشبهه هي من أساليب الإغماض الذي يرجع إما إلى المعاني أنفسها ، أو إلى الألفاظ والعبارات ، أو إلى المعاني والألفاظ معاً :

١ . فإما ما يرجع إلى المعاني أنفسها فدقّتها وبُعدُ غورها ، أو بناؤها على مقدمات بعيدة ، أو تضمينها معنى علمياً أو تاريخياً أو نصاً قديماً يكون العلم به ضروريا لفهمها ، أو اللجوء إلى الإرداف أو الكناية أو التلويح ، أو تركيب المعنى على صورة ذهنية على غير ما يجب ، أو على صورة متعددة الاحتمالات ، أو على صورة ملتبسة الأوصاف .

٢ . و" أما ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات من تلك الوجوه فمثل أن يكون اللفظ حوشيّاً أو غريباً أو مشتركاً [...] أو أن يقع في الكلام تقديم وتأخير " أو قلب في الإسناد ؛ أو فصل بين بعض العبارة وما يرجع إليها ؛ أو أن تُفرط العبارة في الطول " لا سيما إذا وقع في الكلام اعتراضات وفصول " ؛ أو تفرط في الإيجاز ؛ أو أن يفصل ما حقه الوصل ، والعكس (٣٥) .

ولا يذكر القرطاجنيّ ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معاً لأنه مزيج من الحالتين السابقتين ، بل يطلب الحيطة من الإغماض ، والجهدَ في رفع الإبهام أو اللبس بتوسّل القرائن المزيلة للغموض ، كالشرح والتفسير ؛ أو الاستعاضةَ من النص بسواه ؛ أو تصحيحَ ما فيه من مخالفة (٣٦) . ويتوسع القرطاجني في شرح هذه القرائن والتصاحيح (٣٧) ، لكنه لا يُشبع فضول المترقّب ، المنتظر كلامَه في المعاني التي " قد يُقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاقَ أبواب الكلام دونها " على ما ذكر ابتداء ، بل يتجاوز هذا لأمر الهامّ الذي يتصل اتصالاً أساسياً بالشعر،

---

(٣٥) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ١٧٢- ١٧٤ .

(٣٦) نفسه ، ص ١٧٥، ١٧٦ .

(٣٧) نفسه ، ص ١٧٦-١٩٢ .

وكأن من المسلم به أن يطلب الوضوحَ فحسب ، والامتناعَ من الغموض الشعري ، مكرِّراً أو موسعاً أفكار من سبقوه ولا سيما قدامة بن جعفر وابن فورجة . والغريب أنه لا يلبث ، من بعد ، أن يعود إلى الموضوع نفسه طالباً التسهّل وترك التكلف " هذا إذا لم يكن المَقْصَدُ إغماضَ المعنى (٣٨)" ، موحياً بذلك أن إغماض المعنى من الأمور المطلوبة في بعض الأحوال .

*****

والخلاصة أن النقاد العرب والمستعربين قد تناولوا جميع النواحي التي تؤدي إلى افتقار المعنى إلى الوضوح ، سواء ما كان منها حسناً أو رديئاً ، لغوياً أو بلاغياً، جزئياً أو شاملاً ؛ فاستخدموا مصطلحات : الغموض والانغلاق والإبهام والإشكال والتعريض والخفاء واللبس والاشتباه والشراكة والإلغاز والتعمية والتقعير . أي كل نقص عارض على الكلام أو على نظامه ، وكل مخالفة لقوانينه أو افتقار إلى الدقة فيه ، مما يؤدي إلى الإضرار بالتفاهم التام ، إلاّ عبر وسائط مساعدة ، أو فنيّات معلومة . وهو يتمثل غالباً بمعان خلفية تحتاج إلى التأويل ، بإزاء معنى أساسيّ أغفل الشاعر إظهاره ، لعيب فيه عند بعضهم ، أو لحاجةٍ بلاغية تصويرية عند آخرين . و لم يكن يُقصد بتعدد المصطلحات هذا التفريق بين المفاهيم ، دائماً ، بل كان التعدد ، على الأرجح والأغلب ، استفراغاً للمخزون اللغوي عند كل ناقد ، أو انسياقاً وراء أسلوبه الخاص.

وقد ردّوا الغموض أو ما شابهه من مفاهيم إلى أسباب بلاغية بيانية ، كالمجاز البعيد بصفة عامة ، والاستعارة البعيدة بصفة خاصة ، وعدم ظهور الصلة بين المكنى والمكنى عنه ، وكثرة الوسائط بينهما ، والافتقار إلى الفصاحة ، والإيجاز ، والإغراق الفاحش ، والتشخيص أو التأنيس ، والطباق ، وإبدال الفصل بالوصل ، والعكس.

وردّوه إلى اللغة إذا كان تركيبها معقداً أو متلاصق العناصر ، أو مضطرب النظام ، أو متعدد الاحتمالات ، وكانت ألفاظها غريبة أو وحشية أو منافرة للمعنى ، وكانت معانيها مشتركة .

وردّوه إلى الوزن الشعري، لأن حدوده الضيقة تفرض الغموض .

---

(٣٨) **منهاج** ، ص ٢٢٣ .

وردّوه إلى ما يخرج عن الأغراض الشعرية ؛ كالتدقيق الفلسفي الذي يحتاج إلى التأويل ، وكالمواضيع العلمية والتاريخية التي تحتاج إلى معرفة خاصة.

وردّوه إلى حالة من حالات المنطق هي المقدمات البعيدة .

والغموض ، ولا سيما كثيرُه ، من عيوب الشعر عند أكثرهم ، لكنّ القليل منه محمود ، كالتعريض الخفيّ الذي يبدو أبلغ من التصريح الظاهر. لكن بعضهم يعتبر الغموض خصوصية الشعر الجيد ، لأن الشعر لا يمكن إلا أن يكون غامضاً ، في رأيهم . وفي المقابل فإن بعضاً آخر يرى الغموض شراً كله ، وأنّ الوضوح مطلوب في الشعر والنثر من أجل أن يكونا مفهومين . والعجب أن بعض من غلّب مطلب الوضوح ، رأى الغموض عاماً في كل شعر المعاني ، ولذلك نفى سقوط أي شاعر بسببه ، بل جعل غموضَ المأخذ سبيلاً إلى التفاضل بين معنيين متشابهين ، أو رأى أن بعض الأغراض الشعرية يقتضي الغموض .

وقد جنى مطلب الوضوح أحياناً ، وجنى البحثُ فيه بصورة شبه آلية ، على روائع شعرية كغزل من أروع الغزل العربيّ لمجرد عدم التماثل بين معنى لفظ ما وتفاصيل الصورة الشعرية التي تتبعه ، وكصورة لجأ الشاعر فيها إلى تشخيص مبتكَر مميز أو تأنيس غير مسبوق ، لأن النقاد القدماء لم يعتادوا هذه الأساليب في التصوير . وهذا الأمر كاد يوحّد بين الشعر والنثر ، حتى تحدّثَ بعض النقاد عن هذين الفنين وكأنهما غير مختلفين ، وحتى افترضوا أنْ ليس على المتلقي أن يبذل أي جهد في اسكتشاف الصورة أو المعنى . ولذلك فإن على الشاعر ، في نظرهم ، أن يحتاط من وقوع الغموض ، فإذا ما اضطر إليه بسبب الوزن أو القافية أو ضيق الكلام ، فعليه أن يجهد في رفعه بالشرح والتفسير ، أو أن يبدّل الكلام الغامض نفسه ! وهذا يعني أن الصورة الشعرية غير هامة ما دامت غير واضحة ، ويمكن التضحية بها ، بالشرح ، وهو أمر خارج عن الشعر ويزيل عنصر الدهشة والمفاجأة ويدخل الشعر في النثر ؛ أو بالاستغناء عن الصورة كلها ، أي بإلغاء الشعر في ما عُدّ غامضاً منه ، والبحث عن صيغ واضحة ربما لم تكن شعرية.

وبدا الغموض نسبياً في نظر بعضهم ، يتناسب انكشافه مع الطاقة المعرفية للمتلقي : فكلما زادت هذه الطاقة زاد الانكشاف ، وكلما قلّت زاد الخفاء . وهذا يُدخل الموضوع في إشكالية هامة : من يقرّر وجود الغموض وحدوده ، إذن ، ومتى يكون الغموض مقبولاً ومتى يكون مكروهاً ؟ ويفضي الأمر ، من ثم ،

إلى الإشكالية الأخرى التي أومأنا إليها في موضع آخر: لمن يُكتب الشعر؟ أللخاصّة أم للعامّة ؟ والخاصّة متعددة الاتجاهات والاختصاصات، فلأيّ من الاختصاصات يُكتب الشعر؟

وقد تمخض هذا المبحث عن نظرية دلالية هامّة للقاضي الجرجاني، بدت خارج عصرها ، ثم وجدت متابعة لها في نظرية " معنى المعنى " لعبد القاهر الجرجاني تلميذه ، لكن في اتجاه مختلف ؛ فهي تُدخل الإنشاد الشعريّ في المعنى ، أو في ما يجلوه ، وفي ما لا يُفهم الشعر بمعزل عنه ؛ أي تجعل للنص ثلاثة وجوه محتملة هي : المقروء والمسموع والممثَّل الذي يتحقق في إشارات الشاعر وتعابير وجهه، بعد أن كان قبل عصر التدوين ، مسموعاً فحسب ، وكاد يصبح بعد ذلك العصر مقروءاً فحسب؛ أي جعل له بُعدين : سمعيّاً وبصرياً، لا يتم فهمه إلاّ باجتماعهما ؛ على حين أنّ عبد القاهر حصر معنى المعنى في الأبعاد المجازية له . فكلاهما تناول الجانب الآخر للمعنى ، لكن الأستاذ طرق مجالاً بكراً ، على حين بلور التلميذ مجالاً معروفاً، هو مجال المجاز ، مدخلاً إياه في رؤية جديدة متقدمة. بيد أنّ القاضي الجرجاني نفسه عاد إلى الاكتفاء بالوجه المقروء للشعر ، فأوحى أن من المعاني ما يخدع القارئ العادي وينكشف للعالِم عند قراءته .

وإذا أردنا الاستنتاج رأينا أن الغموض خصوصية تعبيرية، تنتمي إلى المنظومة الرمزية للكلام، وقد تقضي على إمكان التفاهم أحياناً ، لكنها قد تؤدي أيضاً إلى تجميل القول، لما لها من خصوصية التشويق والبعث على المشاركة في صنع الصورة أو الفكرة الشعرية. وهي تبدو مستحبة أو مكروهة بمقدار قدرة المتلقي على استيعابها، وسرعته في اكتشاف خفاياها، وتمتعه بالاكتشاف، أو بمقدار عجزه عن كل ذلك ، أو ابتعاد ثقافته وذوقه عما يُقصد استنباطه من الكلام.

ولذلك كان الغموض ، في العصر الحديث ، مفهوماً أثيراً لدى الشعراء الرمزيين ؛ ولا سيما بول فاليري وملاّرميه (٣٩) ، وعند مصطفى صادق الرافعي

---

(٣٩) فبّول فاليري كان يرى أن الغَبش والعائم هما من وسائل الفن لأن غاية الشعر ليس الفكرة الواضحة والإحساس الدقيق ، بل غموض القلب ، وضوء الأحاسيس الضعيف ، وحالات النفس غير المميَّزة ، التي لا يعبَّر عنها جميعاً إلا بالإيحاء . وملاّرميه يرى أن على القارئ أن يجد الفكرة المتضمنة=

أيضاً (٤٠) وسائر شعراء الرمزية من العرب.

= في حقل القصيدة الغائم ، وأن ينقاد بآثار غير محسوسة إلى أماكن يختبئ أو يتفتح فيها فكر غامض لأنه معقّد ، وكلّ يجد ما يناسبه في الفكرة المتعددة الوجوه ، وفاقاً لخياله ونفسه وزمنه ووسطه.

V. VAN TIEGHEM, *Grandes doctrines littéraires en France,* p.p. 251,256.

(٤٠) فهو يعرّف الشعر بأنه أول المعاني المبهمة، ويؤكد أن اللغة الشعرية بطبيعتها ساحرة غير مكشوفة تقتضي التأمل . أنظر كتابنا : **مصطفى صادق الرافعي** ، ص ٢٣٤، ٢٤٦ .

الفصل الخامس

الجزالـــــــة

والجزالة أيضاً من عناصر عمود الشعر المختصة باللفظ، وإن كان المعـــنى يوصف بها ، نادراً، كما رأينا في فصل عمود الشعر (أعلاه) . وهي غالباً مصطلح عام غير محدود المعنى ، يدل على الفخامة ، على ما يفهم من كلام بشر بن المعتمـر والجاحظ ، ويدل مع الفخامة على القوة والمتانة ، على التشبيه بالحطب الجـــزل ، ويوصف به كلام البـــدو خاصة ، وكلام أصحاب اللغة العالية والتركيب المتـــين عامة . على أنّ أحمد بن يحيى ، ثعلب (ت ٢٩١ هـــ) ينفي الجـــزالة عن البـــداوة فيعرّفها بقوله :" فأما جزالة اللفظ فما لم يكن بالمُغرب البدويّ ، ولا السفســـاف العاميّ ، ولكن ما اشتدّ أَسْره ، وسهل لفظه ، ونـــأى واســـتصعب علـــى غـــير المطبوعين مرامُه ، وتُوهِّم إمكانُه (١)" . أي هو يعرفه بصفتين أساسيتين هما اشتداد الأسر ، وسهولة اللفظ ، أي بالصلابة أو المتانة والفصاحة . أما الصفات الأخـــرى فليست تعريفاً ، بل هي نفي لصفات نسبية تقديرية ، على الأرجح ، خارجةٍ عـــن جوهر الجزالة . لكن الدليل على ارتباط الجزالة بالبداوة ما نُسب إلى الرســـول من وصف الشـــعر بالكلام الجزل الذي " تتكلم به العرب في بواديها (٢)" ؛ وذلـــك يوحي أن الجزالة من صفات الكلام البدويّ لا الحضريّ ، وهو ما كان يُشعرنا بـــه النقاد العرب دوماً ، خلافاً لتعريف ثعلب الذي تقدّم . وقريب من كلام الرســـول ما نسب إلى الخليفة عمر بن الخطاب في تعريف الشِّعر وهو :" الشِّعرُ جزْل مـــن كلام العرب ، يسكن به الغيظُ (٣)" الخ. ومعروف أن مصطلح العرب في مثل هـذا المورد تعني العرب الفصحاء ولا سيما البدو.

---

(١) الحيوان ، ١/١٣٦، ١٤٥، وثعلب ، **قواعد الشعر**، مطبعة الحلبي، القاهرة ١٩٤٨، ص ٥٩ .

(٢) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١/ ٢٨ .

(٣) ابن عبد ربه ، **العقد** ، ٥/ ٢٨١.

وقد أوحى الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) أن الجزالة هي الفخامة وضد السُّخف في الألفاظ (٤) ، وطالب بتناسب الألفاظ مع المعاني بحيث يكون السخيف للسخيف والجزل للجزل " وإذا كان في لفظ الحديث " سُخف وأُبدلت السخافة بالجزالة " أَكرَبَ الحديثُ النفوسَ وأخذ بأنفاسها ، بدل أن يَسُرَّها . وهنا تُجعل الجزالة وصفاً للفظ وللمعنى أيضاً ، فيلتبس الأمر ؛ فاللفظ الجزل هو المتين الفخم ، لكن كيف يكون المعنى متيناً فخماً ؟ إن المقصود هنا على الأرجح ما يدلّ على التميّز والعلو وشدة تماسك الفكرة أو الصورة ؛ لكنّ تماسك الفكرة ينشأ عن صياغتها ، فهو يعود في النهاية إلى اللفظ ، ونعود إلى الدوامة القديمة : هل يمكن فصل المعنى عن اللفظ ، وهل هناك لفظ جزل يؤدي معنى سخيفاً ، أو لفظ سخيف يؤدي معنى جزلاً ؟ إن هذا يوحي وكأن الجاحظ يردّنا إلى معنى البداوة الذي يغلب على الجزالة ، بمعنى أن اللفظ قد يكون غريباً ضخم الإيقاع لكنه لا يؤدي إلاّ معنى سخيفاً ، فتستعمل الكلمات الكبيرة ، وفق التعبير الفرنسيّ ، لمضمون هزيل . لكن الجزالة تكون ، حينئذ ، تراكم أصوات خادع ، ولا يمكن أن تؤدي إلى عبارة جزلة . بل ربما أدت إلى ما يثير السخرية ولا يحمل على الاحترام الذي توحيه كلمة جزل ، فلا يكون ثمة جزالة فعلية ، بل تمويه جزالة . ولعل هذا ما ألمح إليه الجاحظ نفسه في كلامه السابق على إبدال الجزل في لفظ الحديث من السخيف ، يريد على الأرجح : أن يُوضع لفظٌ جزل مكانَ لفظ سخيف في الحديث السخيف ، خلافاً لقاعدة " لكل مقام مقال (٥) " كأن يكون الحديث عادياً ، ويقول فيه صاحبه :" هكذا هو عندي ، وفي أغلب ظني ، وأكره أن أجزم على شيء (٦) " الخ . أي تكلّف ألفاظ العلم والفقه في عرَضِ القول . وهذه ليست جزالة بقدر ما هي أساليب خاصة بميدان معين.

مهما يكن الرأي ، فإن وصف المعنى بالجزالة من الاستعمالات الاستثنائية . والمهم أن نلفت إلى الأثر النفسيّ الذي أوحاه الجاحظ في الجزالة ، وهو البعث على السرور ؛ فالجزالة ، بهذا ، تريح النفس ، ربما لأنها تشعر بالوقار

(٤) الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ١/ ١٤٥ .
(٥) نفسه ، **الحيوان** ، ٤٣/٣ .
(٦) نفسه ، ٤٤/٣ .

والصلابة والهيبة .

ووصف ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ) البيت الشعري كله بالجزالة ، وذلك أثناء كلامه على النابغة الذبياني (٧). وعدّ المبرّد (ت ٢٨٦ هـ) الجزالة من الأسباب التي تدعو إلى استحسان إنشاد الشعر ، وذلك كإنشاد قول ابن ميادة لرياح بن عثمان المُرّيّ الذي قُتل في فتنة حدثت سنة ١٤٤ الهجرية :

أمرتُكَ يا رياحُ بأمرِ حزْمٍ فقلتَ: هشيمةٌ مِنْ أهلِ نجدِ
نهيتُكَ عن رجالٍ من قريشٍ على محبوكةِ الأصلاب جُردِ
ووَجْداً ما وجدتُ على رياحٍ وما أغنيتُ شيئاً غيرَ وجْدي (٨)

واستحسان الإنشاد يعني قبول الشعر لموسيقى الإنشاد واحتواءه إيقاعاً ذاتياً مريحاً ؛ وبالتالي فإن الجزالة تساعد على النغم الموسيقي العروضي وربما البديعيّ أيضاً ، فهي نوع من العمل الموسيقي الداخلي في الشعر. وتلك إشارة ، إن كانت مقصودة حقاً ولم يكن كلامنا فيها تأوّلاً محضاً ، فإنها تدل على تطور مفهوم الجزالة من مجرد المتانة والفخامة إلى المعنى الموسيقي ، وربما كانت الموسيقى المعنية أنغاماً فخمة ، تتوافق وذلك المفهوم ، وربما كان العرب يفضلون إنشاد الشعر الفخم الأنغام أيضاً، وكان ذلك مما دعا إلى اعتبار الجاحظ الجزالة مبعثاً للسرور.

وجعل ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ.) الجزالة صفة للألفاظ فحسب ، موحياً أن الألفاظ الجزلة هي الألفاظ المحكمة ، المتقنة ، الأنيقة ، التي إذا نقلت من الشعر إلى النثر لم تفقد قيمتها ، وأنها حصن للشعر (٩)؛ لكأنّه استوحى معنى القوة التي في هذا المصطلح ليذكر معنى القوة التي للحصون في الدفاع عن المقاتلين ، أو في الحراس الذين يحمون الجماعات أو الأفراد . وباختصار فإن الجزالة ، عند ابن طباطبا ، ضرورة لبقاء القصيدة وربما ثباتها بإزاء القصائد الأخرى . لكن هذا الرأي يوحي أن الجزالة قيمة لفظية مستقلة عن السياق ، فحيثما وُضعت اللفظة الجزلة

(٧) ابن سلام ، **طبقات** ، ص ٥٦ .

(٨) المبرد، **الكامل** ، ١/ ٤٤، ٤٥، وقارن عبد السلام عبد العال ، **نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي** ، ص ٧٥ .

(٩) ابن طباطبا ، **عيار الشعر**، ص ١٠، ١٣، ١٢٦ .

حافظت على رونقها. لكنّ هذا كلام غير دقيق ، ويخالف ما ذهب إليه الجاحظ في ما عرضنا له منذ قليل ، كما يخالف فكرة النظم ، بمعنى التأليف ، وكانت شائعة بين المتكلمين في عصر الجاحظ نفسه ، ثم اتخذت صورة النظرية في كتابات الخطّابي وعبد القاهر الجرجاني (١٠) .

والجزالة في مفهوم ابن وهب (ت بعد ٣٣٥ هـ) ضدُّ الركاكة والسخف . ومن أسباب تفوق الشعر جزالة ألفاظه ؛ كما أن من تمام الكلام أن يكون جزلاً فصيحاً . ومن صفات الرجل البليغ، ولا سيما الشاعر البليغ، أن يكون جزل الألفاظ فصيح اللسان. فابن وهب يطلب اجتماع القوة مع الفصاحة، وإن كانت الفصاحة دالة ، عنده، على القوة أحياناً (١١). فالجزالة إذن هي القوة وصنو الفصاحة والبلاغة وضد السخف والركاكة ، وهي من شروط الشعر الجيد.

ويخصّ القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) القدماء بمتانة الكلام وجزالة المنطق وفخامة الشعر (١٢) ، وهذا يوحي أحد أمرين : إما أن القدماء كانوا يفخّمون كلامهم ويشدّدون نبرهم فيه ، أو أنّ معاني المتانة والجزالة والفخامة معان متكاملة لموصوف واحد هو الشعر القديم . والاحتمال الثاني ، في رأينا ، أقوى ، لأن تضخيم النطق باللفظ من صفات البدو وليس من صفات القدماء كلهم ، فضلاً عن أن الجرجاني يصف شعر امرئ القيس وزهير بالفخامة وقوة الأسر والصلابة ، ويجعل أوصاف المتانة والجزالة والفخامة مجتمعة ، وفوقها صفة القوة ، وصفاً مركّباً للشعر الجيد (١٣) . ويبدو أن القوة هي أهم صفات الجزالة (١٤) ، وإن كانت القوة مفهوماً مبهماً لا يدرك معناه إلا بشواهد عليه ؛ وبالفعل فقد وجدنا شاهداً واحداً على ذلك هو مقارنة الجرجاني بين قول أبي نواس:

مِلِكٌ تُصَوِّرَ في القلوبِ مثالُهُ فكأنهُ لم يخلُ منهُ مكانُ

وقول المتنبي:

---

(١٠) أنظر كتابنا: **نظريات الشعر** ، ١٩٧/١ .

(١١) ابن وهب ، **البرهان في وجوه البيان** ، ص ١٣٩، ١٤١، ٢٤٦، ٢٨٥ .

(١٢) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ١٦ .

(١٣) نفسه ، ص ١٧ .

(١٤) نفسه ، ص ٤١٢ .

كذِبَ المخبِّرُ عنكَ ، دونَكَ وصفُهُ   مَنْ بالعراقِ يراكَ في طرسوسا

واعتباره أن لفظ الأول أجزل وأصحّ من الثاني بكثير (١٥) ؛ غير أنه لم يشر إلاّ إلى الفرق في المعنى وليس في اللفظ ، وهذا يقتضينا استخراج الصفات اللفظية لهذين البيتين لمعرفة الفرق المؤدي بينهما إلى تفاوت الجزالة . والحقيقة أن بيت أبي نواس سهل العبارة غير متباعد الإسناد ، فهو متين التركيب ، وألفاظه عربية خالصة ، على حين أن بيت المتنبي معقّد متباعد الإسناد ويحتوي لفظة أعجمية هي طرسوس . واستنتاجاً فإن القوة التي تتصف بها الجزالة هي سهولة التركيب ومتانته وخلوص عربيّته .

لكن لا يبدو أن الجزالة ميزة دائماً ، في رأي القاضي الجرجانيّ ، فقد ينبو القلب عن الكلام الجزل ولو بريئاً من المطاعن ، وذلك أمر لا يعلل (١٦) . فالجزالة عند القاضي الجرجاني قوة في اللفظ ، لكنها ليست ، على ما يبدو ، دليل جمال فائق ، وقد لا توحي الإعجاب ، ولا بد للشعر من صفات أخرى مع الجزالة حتى يكون رائقاً ، وهي صفات خفية على ما يبدو لا يمكن تسميتها. وهذا الرأي قلما يتفق وما قال به الجاحظ من الأثر النفسي للجزالة ، وما أوحى به المبرّد من معنى الموسيقى فيها .

ويُستنتج من كلام أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) أن الجزالة ضد السهولة (١٧) . لكن أضداد السهولة كثيرة كالتكلف والتعقيد والغرابة وغيرها ، وذلك يجعل هذا الاستنتاج قليل الأهمية . ويكاد العسكريّ يجعل الجزالة مرادفاً للمختار من الكلام ، ويعرّف هذا الجزل المختار بأنه " الذي تعرفه العامة إذا سمعته ، ولا تستعمله في محاوراتها "، ويصفه بحسن الترتيب وجودة النسج والقوة في سهولة (١٨) ؛ أي أنه ليس ضد السهولة بصورة مطلقة ، بل ضد سهولة العاميّ فحسب . وقوله هذا قريب مما ذهب إليه ثعلب ، وهو يُبرز معنى القوة والعلو عن مستوى الكلام العامي الحِواريّ (أعلاه) . لكن ما فوق العامي درجات كثيرة

---

(١٥) **الوساطة** ، ص ٢٢٠ .

(١٦) نفسه ، ص ٤١٢، ٤١٣ ، وأنظر أعلاه: القسم ٢، الفصل ٣ .

(١٧) العسكري ، **كتاب الصناعتين** ، ص ٢٤ .

(١٨) نفسه ، ص ٦٤- ٦٦ .

أيضاً لا يمكن أن نجعلها كلها من ضمن الجزالة ، وإلاّ أجحفنا في تقدير هذا المصطلح وخالفنا المضمون الذي استعمله القدماء . ومما مثّل العسكريّ به للجزل قولُ المَرَّار الفقعسيّ:

فقالَ يُديرُ المـوتَ في مُرْجَحِنَّةٍ تسفّ العوالي وسْطَها وتشولُ
وكائنْ تركْنا مِن كـرائمِ مَعشرٍ لَهُـنّ عـلى آبائهـنّ عويلُ
على الجُرْدِ يعلكْنَ الشَّكيمَ كأنّها إذا ناقلتْ بالـدارعِينَ وعولُ

إلى آخر القصيدة. وقد وصف العسكريّ هذا الشعر بحسن الترتيب وجودة النسج (١٩) . وهو حكم عام قد ينطبق على الجزل وعلى الرقيق ، وإن كنا نعلم أن المرّار وأخاه بدراً لِصّان ، وأنّ أخبارهما تدل على البداوة والصعلكة ، علماً بأنّ مَرَّاراً أمويّ أو من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية (٢٠) .

لكن العسكري يرفض نوعاً من الجزل يصفه بـ " الرديء الفجّ الذي ينبغي ترك استعماله" ، ممثلاً لذلك بشعرٍ لتأبط شراً يحكم عليه بـ " الجزل البغيض الجلف ، الفاسد النسج ، القبيح الرصف ، الذي ينبغي أن يُتجنّب مثله (٢١)" . وكلمة جلف تذكرنا بأوصاف البداوة ، فكأن العسكري ينكر الأسلوب الجلف البدائي المتمثل في شعر أحد الصعاليك ؛ وإذن فليس كل جزل مقبولاً ، بل ينبغي لقبوله أن يكون خارجاً عن الكلام العويص للبدو أو الصعاليك ، وأن يكون واضح النظام ، وهذا موقف مختلف عن موقفه السابق ، وهو متأثر فيه إلى حد ما بتفضيل الجاحظ للفظ الغريب الحَسنِ الرصف على الغريب المتكلّف (أعلاه : القسم ٤، الفصل ٣) ؛ ولا نبالغ إذا قلنا إنه مخالف للمفهوم النقدي العربي للجزالة الذي لم نجده مستعملاً إلا صفةَ مدح للفظ أو الكلام . وهذا يعني أن للقوة اللفظية وجهين في رأي العسكريّ: وجهاً جميلاً ووجهاً قبيحاً . وذلك قريب مما قال به معاصرُه القاضي الجرجاني ، مع الفرق أن ذاك احتمل أن ينبو القلب حتى عن بعض الشعر البريء من المعايب والمطاعن، في حين أن هذا خص بالكراهة نوعاً معيّناً من الجزالة ، هو الجزالة ذات اللفظ الوحشيّ . لكن كلام العسكري لا

(١٩) **كتاب الصناعتين** ، ص ٦٦، وقارن طبانة، **أبو هلال العسكري**، بيروت ١٩٨١، ص ١٤٠ .
(٢٠) أنظر **الأغاني** ك ١٠/٣١٧- ٣٢٣ .
(٢١) نفسه، ص ٦٨، وقارن بدوي طبانة ، المرجع نفسه ، ص ١٤٨ .

يخلو من تناقض ، لأنه أوحى ابتداء أن الكلام الجزل تفهمه العامة ، ويتمتع بصفتي القـوة والسـهولة ، ثم أتى بشعر تأبط شراً شاهداً على الجزالة المستقبحة ، وفيه غـريب كثير غير مفهوم . وكان حقه ، وفاقاً لتعريفه ، أن ينفي الجزالة عن ذلك الشعر ، لا أن يبتكر نوعاً مذموماً للجزالة يخالف المفهوم العام . لكنه لم يجرؤ ، في مـا يبدو ، على ذلك لما لشعر الجاهلية من مكانة في نفوس العرب عامة ، والنقاد خاصـة ، فحـاول أن يوفّق بين رأيه في الجزالة ، وبين رضا الرأي العام الأدبي ، فاخترع ذلك النوع، ونسبه إلى صعلوك خارج على المجتمع ، محتقر منه.

وابـن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) يقرن الجزالة بالفخامة ، كالجاحظ ومـن تـبعه ، وكأنّ إحدى اللفظتين تفسير للأخرى . وهو يوحي أن الجزالة هي طريقة العرب القدماء ، وأن من المحدثين من استعمل تلك الطريقة من غير تصنع ، كبشّار ابن برد في قوله:

إذا مـا غَضبْنا غَضْبَةً مُضَرِيّةً   هتكْنا حجابَ الشمسِ أو قَطرَتْ دما
إذا ما أعرْنا سَـيّداً من قبيلة   ذُرى منبرٍ صـلّى علينـا وسـلّمـا

مؤكداً معنى القوة في الجزالة ، وأنّ هذه القوة مما يقتضيه الافتخار ، ويقتضيه أيضاً مـدح الملوك . فللجزالة ، على ما يبدو ، أغراض شـعرية معينة عند ابن رشيق . وهو يؤكد أيضاً أن القوة التي في الجزالة ينبغي أن تدل على معنى وإلاّ كانت" جلبة وقعقة بلا طائل ". ومما فيه قعقعة قول ابن هانئ الأندلسيّ (٣٢٠- ٣٦٢ هـ):

أصاختْ فقالتْ: وقْعُ أجردَ شَيْظَمِ   وشامتْ فقالتْ: لمعُ أبيض مخْذَمِ
ومـا ذُعـرتْ إلا لجَـرْسِ حُلِيِّها   ولا رَمقتْ إلا بُرىً مـن مُخدَّمِ

ويشير إلى أن هذا الشعر خلاف المراد (٢٢) . وهو مقنع في ذلك ، لأن هذا الشعر متأثر تأثراً كبيراً بالألفاظ الجاهلية ، ولا سيما بمعلقة عنترة (٢٣) ، وقد استعمل ابن هانئ فيه أساليب الفخر بالحرب في معرض الغزل ، وفي بلد كالأندلس. أي خالف مـا يحتاجه المقام ، وذكّرنا بموقف الجاحظ من اللفظ الجزل في الحديث السخيف. صحيح أن الغزل ليس سخفاً بالضرورة لكنه يدلّ على الرّقة غالباً.

وابـن رشيق يقرن الجزالة ، كغيره ، بالفصاحة أيضاً ، ويجعل ميزة النابغة

---

(٢٢) ابن رشيق، **العمدة**، ١/ ١٢٤، ١٩٩، ٢١٨. وهيكل، **الأدب الأندلسيّ**، ط ٧، ص ٢٣٩.
(٢٣) أنظر مثلاً ابن الأنباري ، **شرح القصائد السبع الطوال** ، تحقيق هارون ، ص ٣٥٥، ٣٦٢ .

الذبياني وأبي نواس اجتماع الجزالة والرشاقة وحسن الديباجة في شعرهما (٢٤) . فالجزالة من معايير تفاضل الشعراء والمقارنةِ بينهم . كما يشترط ابن رشيق ، على لسان علماء مجهولين ، أن يكون اللفظ جامعاً لكل الصفات الحسنة من رقة وجزالة وعذوبة وطلاوة وسهولة وحلاوة ، وذلك لرفع قدر المعنى الشعري (٢٥) . وذلك مزيج غير متناسب حَكَمته الصنعة البديعية أكثر مما حكمه الحس النقدي ؛ لأن الرقة والجزالة ، مثلاً ، لا يجتمعان ، إلا إذا أراد ابن رشيق طلب المراوحة بين الأمرين . وهو ينسب إلى عبد الكريم النهشليّ (ت ٤٠٣ هـ) ، أن الكلام الجزل يغني عن المعاني اللطيفة (٢٦) . وكلمة كلام تعني هنا الألفاظ لأنها تقابل كلمة المعاني ؛ فهناك خيار بين أمرين حسنين : جزالة اللفظ ولطف المعنى، وكأن الرجل يوحي أن اللفظ الجزل يحلو ولو كان المعنى عادياً أو سخيفاً ، وأن المعنى اللطيف يحلو ولو كان اللفظ ركيكاً ، وهذا يذهب بذاكرتنا إلى موسيقى الألفاظ الشعرية من ناحية وإلى براعة الكلام الفكري ، كالحكمة ، من ناحية أخرى ، ويجعلنا نستنتج أن تلك الموسيقى كافية بذاتها للتعويض من هزال المعنى ، وان تلك الحكمة كافية بذاتها للتعويض من هزال الموسيقى، وأن الموسيقى أهم من الفكر. وبوسعنا أن نقول في هذا الرأي ما قلناه في رأي ابن طباطبا حين ادعى محافظة الكلام على جزالته سواء ظلّ منظوماً ، أو حُلّ منظومُه ليصبح نثراً .

ويوحي ابن رشيق أنه يتبنى رأي إبراهيم الإمام (؟) في اعتبار الجزالة أحد عنصري البلاغة ، وفي أن الإطالة عنصرها الثاني (٢٧) . وغنيّ عن الجدل أن الإطالة ليست شرطاً حقيقياً للبلاغة ، فمن الكلام القصير ما فيه بلاغة كبيرة ، على ما هو ظاهر في مباحث الإيجاز ؛ وهذا ينتهي بنا إلى أن الجزالة وحدها مرادف البلاغة ، إذا قبلنا برأي ابن رشيق ؛ لكننا لا نعوّل على مثل هذا القول في تعريف الأمور، لأنه خاضع في الغالب للصناعة البديعية.

ويصرّح عباس بن عليّ الصنعاني (ت بعد ٥٦٩ هـ) بشكل واضح أن

---

(٢٤) **العمدة** ١/ ١٣١ .

(٢٥) نفسه ، ١/ ١٢٧ .

(٢٦) نفسه .

(٢٧) نفسه ١/ ٢٤٥ .

جزالة اللفظ من أنواع الفصاحة ، ولكنها أقل تمكناً من العذوبة في هذا الميـــدان. وهو دائماً يقرن الجزالة بالعذوبة ، في أحكامه النقدية وكأنهما أمـــران متلازمـــان وضروريان لاستواء فصاحة اللفظ . ولعله الوحيد الذي نسب الجزالة إلى حـــروف الكلمة، فـــ " جزالة اللفظ تكون لتأليفه من حروف مخصوصة " ؛ لكنه لا يعـــين تلك الحروف ولا طريقة تلاؤمها ، مع أنه يتحدث عن التلاؤم حين يعرض لهـــذا المبحث ؛ وجلّ ما نفهمه منه أن الجزالة صفة لأشعار الفحول والبلغاء ، وأنها تـــأتي من غير تصنيع ، مورداً قول بشّار الذي ذكرناه منذ قليل ، والذي استشهد ابـــن رشيق به (أنظر أعلاه) . ولعل الصنعاني يقصد الحروف الفخمة بذاتها أو المفخّمـــة عرَضاً بسبب الموقع ، وهي في شعر بشار المشار إليه : الضاد خاصـــةً ، ثم الـــذال والراء والصاد والطاء والقاف (٢٨) ، أي التي يسمّيها اللغويون حروف اســـتعلاء وإطباق ، وهي هنا الضاد والصـــاد والطاء ، والتي يسمونها حـــروف اســـتعلاء فحسب ، وهي هنا القاف ؛ فالفخامة عنده هي فخامة الأحرف ، أي ما يتناســـب مع طريقة البدو في الكلام.

ويصف حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـــ) الجزالة بـــ " شدة التطالب بين كلمة وما يجاورها ، وبتقارب أنماط الكلم في الاستعمال " ؛ وهو وصف غريـــب غامض ، لعل القرطاجنيّ يريد به الإشارة إلى تماسك عناصر العبارة . وهو يـــرى أن الجزالة من صفات العبارات الحسنة ، إلى جانب العذوبة والطـــلاوة (٢٩) . ومـــن طريف إشاراته ، حين تناول خصائص الأوزان الشعرية العربية ، ذكـــره أن بحـــر المنسرح مضطرب متقلقل " وإنْ كان الكلام فيه جزلاً (٣٠)"؛ فإذا علمنا أنّ الـــوزن لا يصلح إلا لأغراض ومعان معيّنة ، عنـــد القرطاجني (أنظر أدناه: الفصـــل ٧) ، بدت الجزالة ممكنة التعبير عنً المعنى المضطرب ، وقد أوّلنا قول القرطاجني هذا بـــأنّ المنسرح متسم بالاضطراب " مهما استخدم فيه من كلام جزل "، أي أن الكـــلام الجزل لا يزيل اضطرابه ، كمـــا قدرنا في الجـــزء الأول مـــن هـــذا الكتـــاب (ص ٣١) . فهو إذن يفصل بين الوزن وألفاظ الشعر ، بمعنى أن خصائص الألفـــاظ

---

(٢٨) الصنعاني ، **الرسالة العسجدية** ، ص ٨٥- ٨٧، ١٦٦ .

(٢٩) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ٢٢٥ .

(٣٠) نفسه ، ص ٢٦٨ .

بمعزل عن خصائص الأوزان . وهو فصل يذكّرنا بفصل الجاحظ بين جزالة اللفظ وما سماه جزالة المعنى ، وفصل العسكري بين الجزل والجميل ، وفصل القاضي الجرجاني بين الجزل والمستحسن .

*****

فمفهوم الجزالة، بصورة عامة، مفهوم مبهم يوحي بأنه نفسيّ يصف حالة المتلقي عند سماع بعض الألفاظ أو التراكيب ، أكثر مما هو من الصفات الذاتية للفظ . وقد انفرد الصنعاني بنسبة الجزالة إلى الحروف موحياً أنها الفخمة أو المفخّمة . فالجزالة في أحسن الأحوال وصف سماعي لما يُلفظ بفخامة وتضخيم . ولذلك وصفوها بالفخامة أو قرنوها بها ، في أكثر الأحيان ، وأشار أكثرهم إلى أنها من صفات الكلام البدويّ أو كلام القدماء ؛ ونحن نعرف رأي القاضي الجرجاني في كلام البدو فهو جافٍ وعر في صورة اللفظ وفي صورة الصوت ونغمته ولهجته (أنظر أعلاه: القسم ٤، الفصل ٣) . وقد رأى بعضهم أن الجزالة تساعد في إنشاد الشعر، وهذا ما قد يلبي حاجة العربي إلى الإلقاء بصوت فخم على الطريقة البدوية . ومن هنا يأتي معنى القوة على الأرجح ؛ فالنطق الضخم يوحيها ، وذلك ما قد يُفهمنا لماذا أضاف القاضي الجرجاني الجزالة إلى المنطق ، ولماذا تجرأ على القول بأن القلب قد ينبو عن بعض الكلام الجزل ، كما تجرّأ العسكري على التأكيد بأن من الجزل ما هو رديء فجّ ينبغي تركه ، ومثّل لذلك بشعر أحد الصعاليك . لكنّ أحدهم انفرد بنفي الإغراب والبداوة عن الجزالة ، هو ثعلب ، وعرّفها بقريب من تعريف القاضي الجرجاني للرشاقة (أنظر أدناه: الفصل ٧).

على أنهم جعلوا للّفظ الجزل أوصافاً قد يتناقض بعضها مع بعض أحياناً منها، فضلاً عن الفخامة والقوة : المتانة وشدة الأسر (وهاتان بمعنى واحد) والإحكام ، والإتقان ، وجودة النسج ، وحسن الترتيب ، والإناقة ، والفصاحة ، والسهولة ، ولا سيما سهولة التركيب ، والرقة ، وإمكان الفهم . وواضح أن السهولة والرقة تبدوان غريبتين عن سائر الأوصاف المذكورة ، حتى إن العسكريّ جعل بعض السهولة ضداً للجزالة . ولو جمعنا هذه الصفات لوجدنا أكثرها يصلح أيضاً لمفهوم الفحولة ، فكأن الجزالة من صفات شعر الفحول ، كما أنها من

عناصر عمود الشعر . والنقاد العرب قلما فرقوا بين صفات المفاهيم بدقة ، ولذلك نسبوا إليها صفات مشتركة كثيرة .

وجعلوا للجزالة أضداداً ، وكثيراً ما يعرّفون المفاهيم تعريفاً وصفياً من طريق النفي؛ فمن تلك الأضداد السفسفة أو السهولة العامية الحوارية، والسخف ، والركاكة . وكلها صفات تدل على الضعف واللين ، وهذا يعني أن أهم صفات الجزالة القوة والفخامة .

والجزالة مزية عند أكثرهم ، فهي من السهل الممتنع ، وهي حصن القصيدة ، وهي من دلائل التفوق الشعري ، وهي من معايير التفاضل بين الشعراء ، ومن أسباب البلاغة ، وربما كانت مرادفاً لها أو للفصاحة ، والشعر الذي يتسم بها يعدّ مختاراً ، والعبارات المنعوتة بها حسنة ، والألفاظ الموصوفة بها قد تغني عن المعاني اللطيفة . ولم يند عن هذه المواقف المعظمة للجزالة ، إلا استثناء القاضي الجرجاني والعسكري الذي أشرنا إليه منذ قليل . وهذا يعني أن البداوة كانت لا تزال مسيطرة على الأدب وصورته ، حتى في العصور المتأخرة ، ولم تنفع في إضعافها تلك المواقف المعترضة أو الثائرة ، الرامية إلى فرض روح المدينة التي حاول الإسلام تعميمها ، والعاملة على فرض قواعد أدبية مختلفة تتناسب والرقي الحضاري الذي أدى إليه الفتح الإسلامي الواسع ؛ لكنها استطاعت زحزحتها شيئاً فشيئاً ، على ما رأينا في الكلام على الخروج عن عمود الشعر والفحولة ، وفي ذهاب بعضهم ، كالقاضي الجرجاني ، إلى نسبية الكلام وعدم مقارنة الحضري المتأثر بالترف في المدينة ، بالبدوي أو القديم.

العذوبة والحلاوة

لم يكتف النقاد بمقارنة لذة الشعر بلذة الطعام ، بل ربما جمعوا إلى ذلك لذة الماء التي تسمى عذوبةً ، أي حلاوةً طبيعية ، وقد تنسب إلى الصوت الحسن مجازاً . وبذلك ارتفعوا بالشعر درجة في سلم الحاجات الحيوية ؛ وقد سبق أن عرضنا (أعلاه: القسم ٣، الفصل ٢) لوصف ابن المعتز شعرَ ربيعة الرّقي بالعذوبة . ونزيد هنا أن بشر بن المعتمر نصح في صحيفته بأن يكون اللفظ عذبا (١) ؛ فلا بدع أن يتكلم ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ) على عذوبة اللفظ وحلاوته ، رائياً أن عذوبته من مذاهب العرب في تأسيس الشعر (٢) ؛ فالعذوبة إذن من قواعد الشعر الراسخة التي لا تجوز الحيدة عنها . ولذلك نجده يقرر أن الشعر المقبول هو ما اجتمعت فيه صحة الوزن والمعنى إلى عذوبة اللفظ ، مشبهاً الأشعار الحسنة بـ" الطعوم المركّبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق " وبـ" الملامس اللذيذة الشهية الحسّ "؛ فتلك الأشعار يلتذّها الفهم "ويقبلها، ويرتشفها ارتشاف الصَّدْيان للبارد الزلال ، لأن الحكمة غذاء الروح ، فأنجعُ الأغذية ألطفُها (٣)" . فابن طباطبا يضع شرطاً لقبول الشعر هو عذوبة اللفظ وحلاوته ، وهما أمران يتصلان بلذة التذوق كما قدّمنا ، كما أنه يربط الشعر بالشهوة . لكنه لا يلبث أن يعود صراحة إلى الشرب الذي يختص بمعنى العذوبة ، موحياً بالحاجة الفائقة إلى الشعر ، لا حاجة الشارب إلى لذة الشرب فحسب ، بل حاجة الشديد الظمأ إليه . فهو لم يرتق بالشعر إلى درجة الحاجة الحيوية الثانية فحسب ، بل جعله حاجة قصوى ؛ وأي حاجة قصوى تصبح حاجة أولى ، مهما كانت درجتها في سلّم الحاجات الحيوية . ونستطيع القول إن ثمة موازاة بين حقيقي ومجازي : فمن جهةٍ إشباعُ

---

(١) الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ص ١٣٦، وابن رشيق ، **العمدة** ، ١/ ٢١٣ .

(٢) ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص ١٠ .

(٣) نفسه ، ص ٢١ .

الحاجة العضوية إلى الطعام والشراب ، وإشباع الحاجة الغريزية إلى ملامسة الأشياء التي تبعث شعوراً جميلاً ممتعاً ، وما أشبه ذلك مما يحقق الاكتفاء واللذة ؛ ومن جهة أخرى إشباعُ الحاجة النفسية إلى سماع موسيقى الشعر والانتفاع بما فيه من معنى يسمّيه ابن طباطبا حكمة ؛ فـ" الحكمة غذاء الروح "، كما أنّ الطعام غذاء الجسد . إنها اللذة الموازية ، إذن، لذة الشعور وإدراك الحكمة، وهي تؤدي إلى آثارٍ مختلفة: التذوق والارتواء والراحة (٤) .

لكن العذوبة ليست على قدر واحد من الجودة عند ابن طباطبا ، فقد تكون الأشعار ، على عذوبتها وحسن وقعها في الأسماع والأفهام ، مموّهةً ، فلا يصلح نقضها وجعلها نثراً، على ما ينبغي للشعر الجيد (٥) . لكن كيف يكون التمويه العذب ، ذلك ما لا يجيب عنه ابن طباطبا. كما قد تكون الأبيات حسنة الألفاظ مستعذبة ، لكن معانيها واهية، ويأتي حسنها من أنها توافق مقتضى الحال وتُذكّر معانيها اللّذات (٦) . فثمة أمر قد يعوّض من نقص المعنى هو ، من ناحية ، موافقة مقتضَى الحال َ، أي البلاغة ، ومن ناحية أخرى ، تذكيرُ المعاني ، مهما كانت واهية ، باللذات . وهنا يلامس ابن طباطبا مفهوم الإيحاء الذي استُخدم في العصر الحديث كثيراً ، ولا سيما عند الرمزيين ؛ وتصبح غاية الشعر ، في هذه الحال ، ليس إفادة الحكمة ، بل الإيحاء باللذة . فلا غرو أن يختم ابن طباطبا كتابه آمراً باختيار أعذب القوافي وأشكلِها (أي أكثرها مشاكلة) للمعنى (٧) . ولنتذكّر هنا موقف قدامة بن جعفر، معاصر ابن طباطبا ، من القافية واعتقاده أنها لبّ الشعر (أنظر الصفحة الآتية) ، ثم اعتبار ابن جنيّ لها أشرفَ ما في البيت الشعري (أعلاه: القسم ٤، الفصل ٢) . فابن طباطبا يريد أن يُعتنى موسيقياً بأهم ما في البيت ، إذن ، ربما ليكون التذكير باللذات أقوى ، من غير أن يهمل العناية بالمعنى ؛ فالعناية بالمعنى في ذلك العصر هي القاعدة ، والعناية بالإيحاء استثناء ، سواء كان الناقد من أنصار اللفظ أو أنصار المعنى .

---

(٤) **عيار الشعر** ، ص ٢١ .

(٥) كتابنا: **نظريات الشعر** ، ٢٢٢/١ .

(٦) **عيار الشعر** ، ص ٨٧ ، وأنظر أعلاه: القسم ٣، الفصل ٣ .

(٧) نفسه ، ص ١٣٣ .

وابن عبد ربه (ت ٣٢٧ هـ) يجمع بين الحلاوة والعذوبة والصفاء في صفات الكلام - وكلها صفات لما يُشرب من ماء وغيره ، وإن كانت الحلاوة تشمل المشرَب والمأكل - ويزيد على ذلك صفة السهولة في المخارج ، وهي صفة في النطق ، ومن ثم الفصاحة ؛ رائياً أن هذه الأربع تسهّل مخرَج الكلام إذ تجعله " أخف على الأفواه " وتسهِّل ولُوجَه في السمع واتصاله بالقلب ، ولا سيما إذا اجتُنب فيه تعقيد المعنى (٨) . فتلك الصفات الذوقية النطقية المتصل أكثرها بالسوائل ، تسهل حدوث الظاهرة الموسيقية والشعورية واللسانية ، فكأن سيلان الشراب وعذوبته وإرواءه للصّادي ، كانثيال الصوت وجماله وشغفه للقلب. فثمة تعاون وتناسب بين الحواس وبين طبائع الأشياء عند ابن عبد ربه . زد على ذلك أن الماء ، وهو أهم السوائل ، دليل الحياة وأصل كل شيء حيّ . فالشعر للمشاعر كالماء للحياة ، وبالتالي فإن الشعر هو ، بصورة من الصور ، مصدر للحياة النفسية.

واللافت أن قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) لا يذكر عذوبة اللفظ إلاّ في تناوله للغزل ، ويعلل ذلك بقوله :" لما كان المذهب في الغزل إنما هو الرقة واللطافة ، والشكل والدماثة ، كان ما يُحتاج فيه أن تكون الألفاظ لطيفة مستعذبة (٩)" . فهو يشاكل بين السلوك والمشاعر والصورة من ناحية ، وبين اللفظ من ناحية أخرى ؛ أي أنه يريد أن توافق الألفاظُ الحقيقةَ الحيوية ، وذلك يدخل في معنى موافقة الحال أيضاً ، أي في مقتضيات البلاغة . لكن ابن جعفر اشترط لقافية الشعر عامة صفات العذوبة وسلاسة المخرج ، أي صفات موسيقية خالصة ؛ وتتجلى أهمية هذا الشرط من كون التقفية والتسجيع عند هذا الناقد لبَّ الشعر (١٠) .

وقد مرّ معنا عند تناولنا لمفهوم الطرب (أعلاه) أن ابن وكِيع (ت ٣٩٢ هـ) يرى أن أشعار المحدثين لا تروى إلا لعذوبة ألفاظها ورقتها ؛ وهذا يعني أن الميزة الوحيدة لذلك الشعر هي العذوبة والرقة ، وأن العذوبة من أسباب

---

(٨) ابن عبد ربه ، **العقد** ، ٥/٣٩٥ .

(٩) قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر**، ص ٢٢٤ .

(١٠) نفسه ، ص ٣٧ .

الطرب ، ولا غرو فهي ميزة سمعية ، وإن كانت ذوقيةً في أصل معناها . والـذوق ، على كل حال ، يشمل في الأدب العربي ، وفي كثير من الآداب الأخرى ، كـــل مناحي الشعور بالجمال أو القبح ، سواء كانت بصرية أم سمعية أم شَمِّيّة أم غـــير ذلك ، وهو يدل على ميول ذاتية أو عامة إلى تفضيل شيء أو إنكار آخر.

أما القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) فيوحي أن اللفظ العذب قريب من القلب لذيذٌ في السمع (١١) ؛ أي أنه يكاد ينظر إلى الناحية الســمعية الموســيقية البحتة فيه ، ولعله يريد القول إن ذلك اللفظ قريب من القلـــب لأنــه لذيــذ في الســـمع . وذلك لا يختلف كثيراً ، على كل حال ، عما سيقوله في اللفظ الرشيق (أنظر الفصل الآتي) . وهو أمر أكّده في موضعٍ آخر، إذ أشار إلى أن من صفـــات الشـــعر المتقبّل " العذوبة في المســمع " تاركاً صفة الحـــلاوة للمنظر ، أي لمـــا يُرى (١٢) ؛ فالألفاظ العذبة محببّة مطربة ، ولذلك كـــانت أيضـــاً رائقـــة (١٣) . ولاهتمام الرجل بالناحية الموسيقية في الشعر يجعل اللفظ المستعذب معيـــاراً مـــن معايير التفاضل بين الشعراء ، وهو يبدو معياراً متقدماً على معيار صحة المعـــنى ، لكون أكثر المعاني مشتركة ، في رأي الجرجاني (١٤) ، ولأن القدمـــاء اســتنفدوا أكثرها ، على ما سبقت الإشارة إليه ، فلم يبق إلاّ معيار التفـــاضل في الألفـــاظ . لكنّ إذا استوى بيتان في "صحة النظم وعذوبة المنطق "، نُظر في المعنى ، فإن كـــان أحد البيتين أسبق من الثاني إلى المعنى المشترك ، وكان في الثاني حشو ، عد ذلـــك عيباً في الثاني (١٥) ، وفضل الأول ، استنتاجاً . أي أن المفاضلة عند التســاوي في صفات اللفظ الجيد تقوم على المعنى .

وينقل ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) عن بليغ لا يسميه أن اللفظ أعظم قيمة من المعنى ، وأن مما يتصف به اللفظ الجيد العذوبة والطلاوة (١٦) . فإذا علمنـــا أن

---

(١١) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٥٢ .

(١٢) نفسه ، ص ٤١١ .

(١٣) نفسه، ص ٥٤ .

(١٤) نفسه ، ص ١٨٦ .

(١٥) نفسه، ص ١٩٢، ١٩٤ .

(١٦) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١٢٧/١

الطلاوة من المعاني العامة التي تدل على اللذة والحسن وقيل السحر (١٧) ، كان لنا أن نستنتج أن العذوبة ، هنا ، تقترن باللذة ، لكن لذة الشراب لا الطعام ؛ أو تقترن بجمال الصورة والأثر النفسيّ . أي يكون لها أو يصحبها أثر ممتع أو فوق الممتع يصل إلى السحر.

ويرى عباس بن عليّ الصنعاني (ت بعد ٥٦٩ هـ) ، وهو يتناول موضوع الفصاحة ، أن العذوبة والحلاوة متأتيتان عن التلاؤم وحسن ديباجة الكلام ، وبغير العذوبة ينبو الكلام ، منظومُه ومنثوره ، عن السمع ، وينفر عن الطبع ، مهما كان " جيد السبك ، رصين النظم ، صحيح الوضع ، متّسق المعنى (١٨)" . ولا يذكر الصنعاني الحلاوة في الشرط الأخير ، وهذا قد يعني أن العذوبة والحلاوة مترادفتان، وأنهما الشرط اللازم والضروري للفصاحة ، وأنهما تتصلان بموسيقى الألفاظ ؛ حتى إذا بدت الموسيقى فاسدة لم يفدها حسن التأليف واتساق المعنى . ثم يوضح ابن عليّ معنى التلاؤم ، فإذا هو التلاؤم الموسيقيّ الذي أومأنا إليه ، والذي يتمثل في تلاؤم الحروف والحركات والسكنات ، والذي إذا تحقق كله كان اللفظ غاية في العذوبة ، لكن إذا تحقق بعضه انحطت درجة العذوبة فيه . ويضرب مثلاً على التلاؤم قول الشاعر الأموي أبي حيّة النميريّ :

رَمَتْني وسِترُ اللهِ بيني وبينَها عشيَّةَ آرامِ الكِناسِ رَميمُ
ألا ربَّ يومٍ لو رَمَتْني رَمَيتُها ولكنَّ عهدي بالنِّصالِ قديمُ (١٩)

وقد أخذ الصنعاني ذلك عن الرمانيّ في **النكت في إعجاز القرآن** ، وإن لم يتحدث الرماني عن العذوبة ، بل عن التلاؤم فحسب ، عاداً هذين البيتين من الطبقة الوسطى في التلاؤم ، لأن الطبقة العليا تنحصر في القرآن الكريم (٢٠) . وهذا يعني أن الرماني عدّ قول النّمريّ أعلى درجات التلاؤم الممكنة للبشر . ويعتقد الصنعاني (٢١) أن العذوبة أمكنُ من الجزالة في الفصاحة ، لأنها تكون بالتلاؤم

---

(١٧) **اللسان** ، طلي .

(١٨) الصنعاني ، **الرسالة العسجدية** ، ص ١٥٧ .

(١٩) نفسه، ص ١٥٧، ١٥٨ .

(٢٠) الرماني ، **النكت** ، ضمن **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن** ، ص ٩٤، ٩٥ .

(٢١) **الرسالة العسجدية** ، ص ٨٥ .

وعدم تنافر الحروف ، بمعنى أنه قد يقبل تفاوت الجزالة في القصيدة الواحدة ، لكنه لا يقبل المراوحة بين التلاؤم والتنافر في الحروف والحركات والسكنات ؛ فابن عليّ يريد القصيدة سياقاً موسيقياً لفظياً مطّرداً ، لا عيب فيه ، وإلاّ هبطت درجة العذوبة ، وبالتالي درجة الفصاحة.

ويجعل أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤ هـ) صفة الجهامة ضدّ صفة العذوبة ؛ موحياً بذلك أن العذوبة تعني البشاشة (٢٢) ، مانحاً الكلام صفة إنسانية حية ، ما لم يكن ذلك استعارة غير مقصودة . لكننا نستبعد المصادفة ، هنا ، لأن العرب اعتادت تأنيس الأشياء إذا أرادت التعبير عن نتاج إنساني. ونستنتج من ذلك أن العذوبة تريح النفس ، ونتذكر اتصالها بالطرب عند بعض النقاد.

لكن القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) يجعل العذوبة صفة للّفظ لا للكلام كله ولا للمعنى . فالألفاظ العذبة والمتوسطة في الاستعمال ، أي غير الحوشية ولا العامية ولا المبتذلة ، أجدر من غيرها أن تُعتمد في الشعر ، وذلك لحسن موقعها من السماع والنفوس (٢٣) – وهذه فكرة القاضي الجرجاني نفسها تقريبا عندما يتكلم على الغرابة (أعلاه) – ثم لأن الاستعذاب في العبارات " يحسّن المواد والصيغ والائتلاف والاستعمال المتوسط (٢٤)" . فللعذوبة عند القرطاجني أثران: موسيقيٌّ أشار إليه عباس بن عليّ من قبل ، وتركيبي لغويّ يتناول ، على الأرجح ، فضلاً عن المادة اللغوية ، الصيغَ الصرفية ، وفصاحة الجمل . أما ما سماه بالاستعمال المتوسط ، فلعل المراد به ما يتوسّط بين الحوشية والسوقية ، على ما قال به أكثر النقاد ؛ فاستعمال هذا المتوسط دليل الفصاحة.

*****

وباختصار ، فإن العذوبة والحلاوة في رأي أكثر النقاد شرط لازم للشعر أو من شروط جودته ، فهما في أساسه ، وتؤلفان مع صحة الوزن والمعنى عناصر الشعر الأساسية ، ولذلك كانتا من معايير التفاضل بين الشعراء ، لأنهما أعظم من

(٢٢) ابن منقذ ، **البديع في نقد الشعر**، ص ٢٩٥ .

(٢٣) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ٨١، ٨٢، وأعلاه : القسم ٤ ، الفصل ٣ .

(٢٤) نفسه ، ص ٢٢٥ .

المعنى ؛ لكن إذا تساوى نصّان في احتوائهما كان المعوّل على المعنى ؛ وافتقاد الشعر للعذوبة يفقده القبول في السمع أو الطبع ؛ وتتناسب العذوبة مع التلاؤم : فمنتهاه منتهاها، لكنها أمكن من الجزالة في الفصاحة ، لأن الجزالة تتفاوت في القصيدة الواحدة ، على حين أن تفاوت العذوبة يفسد القصيدة.

وهذا التقدير العالي للعذوبة والحلاوة نابع من أثرهما الموسيقي النفسي ؛ فهما عند بعضهم، ولا سيما العذوبة، تلاؤم موسيقيّ في الحروف هو نفس ما عرّفت به فصاحة اللفظ، وهما تسهّلان النطق ، وتلذّان في السمع ، وتذكران بالغناء المطرب ؛ وهما كالماء حاجة قصوى للنفس ، وقد تغنيان عن المعنى الجيد إذا ذكّرت معاني ألفاظهما اللذات ، أي هما مصدر إيحاء ؛ كما أنهما تستجيبان لرقة الغزَل ، وتؤديان إلى راحة نفسية على اعتبار أنهما نقيض للجهامة ، ومرادف للبشاشة ؛ ومن شأنهما أن تبعثا على تحسين الصيغ اللغوية وائتلاف الألفاظ ؛ وتبدو موسيقى العذوبة اللفظية عدوى إذا أصابت بعض الكلام انتشرت فيه كله ، فهي في هذه الحال عدوى نفسية إيقاعية.

ولم يخرج عن هذا الاتجاه العام إلاّ ابن طباطبا ، في بعض آرائه ، إذ ذهب إلى أن من الأشعار ما يكون عذباً حسن الوقع في الأسماع والأفهام ، لكنه مموّه، لأنه إذا نُقض وجعل نثراً لم يصلح نقضه لبناء يستأنف منه ؛ والسبب في ذلك أنه يساوي بين الشعر وبين النثر في البلاغة ، ويجعل محكّ جودة الشعر قبوله للنقض من غير أن يفقد جودة معانيه وجزالة لفظه. وهو موقف يصعب أن يوافقه فيه أحد لا في القديم ولا في الحديث .

الفصل السابع

الرشـــــــــاقة

وكما جعل بعض النقاد المعنى روحاً أو كالروح ، وشبّه آخــرون منــهم القصيدةَ بالأحياء من البشر والحيوان ، كذلك أطلقوا على الألفاظ الشعرية أوصافاً جسدية بشرية وربما حيوانية ، من أهمها صفة الرشاقة . والرشاقة تصيب حركــة الجسد عادة ، فتدل على الخفة والبراعة والتأنّق ، وتصيب الجسد نفســه فتعني مـا يساعد على القيام بتلك الحركة من حُسن قوام ومرانة ونشاط . وقد زعم بعضــهم أن أصلها من رَشْق السهام ؛ فأوضــح ابن فارس في **مقاييس اللغــة** أن الرَشــق : " رميُ الشيءِ بسهم وما أشبهه في خفة [...] والرِّشْق الوجهُ من الرمي ؛ إذا رمــى القوم جميعاً قالوا: رَمَيْنا رِشقاً [...] ومن الباب قولهم : أرشـــقتُ ، إذا حــددت النظر ". كما أوضح أن من الباب نفسه " الرَّشيق : الخفيف الجسم ، كأنه شُــبّه بالسهم الذي يُرشق به ؛ ومنه أرْشقَتِ الظبية : مدّت عنقها لتنظـــر(١)" . لكــن الحقيقة أنّ الرشاقة غير الرَّشق ، وهي تعني الطول والمرانة ؛ ذلك لأنّ صفة المُرْشِــقة لا تقال إلا للطويلة العنق من الظباء ، وشبيهاتها من النساء . قال عنترة:

أَبَــيْنا أَبَــيْنا أن تَضِبَّ لِثاتُكمْ   على مُرْشِقات كالظِّباءِ عواطيا

وقد شرح الأعلم الشنتمريّ " مُرْشِقات " بقوله :" يعني نسًاء طــوالاً ، وأصــل المرشقات الظباء تمد أعناقها وتنظر، فهي أحسن ما تكون " (٢). ووُصفت القنـــاة التي تُبرى منها القِسيّ (أقواس النُّشّاب) بالرشاقة (٣) ، وذلك لصلابتها وطولهـــا

---

(١) **المقاييس**، الراء والشين ومايثلّثهما .

(٢) **ديوان عنترة** ، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولويّ ، ص ٢٢٦؛ وقد اختار المحقق رواية مرشـفات (بالفاء) عاداً مرشقات تصحيفاً. ولا نشاطره الرأي، لأنّ هذه الرواية تخالف ما جاء في المعـــاجم في معنى " مُرشِق " وتخالف رواية ديوان عنترة، ط. دار صادر ودار بيروت، وما ورد من شعر المثقّـــب العبديّ في المفضلية ٧٦ البيت ١٦، وشعر سلامة بن جندل في الأصمعية ٤٢، البيت ٣، وغير ذلك .

(٣) أنظر الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ٧١/٣، ٧٢، و**الحيوان**، ٢٣٥/٥.

وسهولة توتيرها. وعلى ذلك فاللفظ الرشيق ينبغي أن يكون متناسق التركيب سهلاً خفيف المنطق متيناً كالقوس ، وأن يكون أقرب إلى الطول منه إلى القصر.

ويأخذ القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) على أبي تمام إقامته رقةَ الجسد مقام لطفه ورشاقته ، وذلك في قوله:

لكَ قدٌّ أرقُّ مِنْ أنْ يُحاكى بقضيب في النعت أو بكثيب (٤)

والقاضي الجرجاني يعني بذلك أن الرِّقة غير الرشاقة ، وذلكَ لأنه يعلمَ ، في أغلب الظن ، أن الرقّة قد تدلّ على ضعف ، وليست من معايير الجمال عند العرب القدماء ، فيما الرشاقة تدل على القوة وعلى طواعية الجسم . وواضح هنا أن أبا تمام يريد مخالفة التشبيه الشائع للجسد الجميل بالقضيب ، لمرانته وطوله ، أي لرشاقته ، وللكفل بالكثيب لامتلائه ، بل أراد وصفاً آخر هو مدح الجسم بالرقة التي توحي رقةً في الخُلق .

ولأن مرجع الجرجاني في الرشاقة هو الجمال الجسديّ ، نراه يتحدّث عن " رشاقة المعرض (٥)" ، فنتذكر عندئذ تشبيه النقاد للفظ بالكساء ، وتشبيه المعنى بجسد الجارية الذي هو المعرض.

وقد وصفوا اللفظ بالرشاقة سواء كان مفرداً أو جملة ، للدلالة على سهولة حركة اللسان به وجمال وقعه وتناسب أقسامه . وشاع استعمال هذه الصفة في النقد شيوعاً يغنينا عن التمثيل له إلا ببعض الآراء . والغريب أن أبا تمام ، في الكلمة المنسوبة إليه والموصي بمضمونها للبحتري ، يصف المعنى لا اللفظ بالرشاقة (٦) . لعل ذلك لأن المعنى كان همَّه الأكبر.

وقد جعل بِشْر بن المُعْتمر (ت ٢١٠ هـ) للمعاني والألفاظ منازل ثلاثاً ، أولاها أن يكون اللفظ رشيقاً عذباً (٧) ، ومن نافل القول أن هذا يدلّ على الأهمية الكبيرة التي كان يوليها النقاد للرشاقة.

---

(٤) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ٧٨ .

(٥) نفسه، ص ٤١١ .

(٦) ابن رشيق ، **العمدة** ، ٢/١١٤ .

(٧) انظر **البيان والتبيين** ، ١/ ١٣٦، و**العمدة** ١/ ٢١٣.

ومما ميز الحاتمي (ت ٣٨٨ هـ) به الشعر من النثر أنه " أرشق في الأسماع ، وأعلق بالطباع (٨)" . وذلك يعني أن هندسة لفظه الأنيقة تؤدي موسيقى مريحة تدخل الأسماع بغير إزعاج.

وقد أكثر القاضي علي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) من استعمال هذا الوصف ؛ فهو يرى أنّ العرب حين نزعوا إلى التحضر وفشا التأدّب فيهم ، اختاروا من الكلام ألْيَنه وأسهلَه وأحسنه في السمع ، وألطفه من القلب موقعاً ، واكتفوا بالخفيف منه ، وبما لا ينبو السمع عنه ، وترقّقوا ما أمكن ، حتى إذا قيس كلامهم بالكلام القديم ظُنّ أنه ليّنٌ ضعيف ؛ ولكن إذا نُظر إليه منفرداً دون مقارنته بالقديم ، اتّضح أن لينه صفاء ورونق ، وأنّ ضعفه رشاقة ولطف (٩) . هنا يبدو النزاع ظاهراً بين التراث القديم وشدة هيبته ورسوخ الإعجاب به في النفوس ، وبين المحدث الرائع الذي له خصائصه المميزة ؛ بحيث قد يتأثر الناقد للشعر المحدث بما يعتقده من سحر القديم ، وبما اعتاده من المقاييس القديمة ، فيحكم فوراً عند المقارنة بين الأدبين للأدب القديم ، ويرى حينئذ ، بثقافته المتحيزة هذه ، صفات المحدث على غير حقيقتها ، وكأنه يضع الأدبين في عصر واحد وبيئة متشابهة ، فيبدو له الرونق الحديث لِيناً ، والرشاقة ضعفاً ، لشدة جزالة القديم وفخامته . وكأن الجرجاني يرى في المقاييس النقدية الموروثة حجاباً ذهنياً يمنع من عدالة الحكم ، ويريد من الناقد أن يحكم على النص بمعزل عن تلك العوامل الموروثة ، وبمنظور موضوعيّ ، بحيث يجعل حكمه حراً مستقلاً ، يعتمد مقاييس العصر والبيئة الجديدة ومقتضياتهما. وهذا ، إذا صحّ تحليلنا ، موقف نقدي موضوعي متقدم ، يريد أن ينظر إلى العمل بمعزل عن الآراء المسبقة ، ويريد أن يكون الشعر صورة بيئته وزمنه .

والمهم أن الرشاقة تبدو من معاني القوة في الشعر المحدث ، عند القاضي الجرجاني ، وتدل على رونق الكلام ، وحسنه في السمع ، وخفته في النطق ، ورقته ؛ أي على ميزات موسيقية جديدة تناسب التحضر والرفاهية ، ويتعارض أكثرها مع مقاييس القدماء وصفات الجزالة خاصة ، فتُقدَّم الموسيقى اللفظية

---

(٨) الحاتمي ، **حلية المحاضرة** ، ١/١٢٤-١٢٧ .

(٩) الجرجاني ، **الوساطة** ، ص ١٨، ١٩ .

الحضرية الحديثة الرقيقة على الفخمة القديمة والبدوية.

لكن القاضي الجرجاني لم يقصد الهبوط بالأدب أو الإشعار بهبوطه ، في هذا الموقف ، بل مال إلى القول بالتوسّط ؛ فماز الرشيق من الخنث المؤنّث، وجعله وسطاً بين السوقيّ والبدويّ الوحشيّ (١٠) . أي جعله وسطاً بين ميزات اللفظ القديم والبدويّ ، وبين السوقيّ الخارج بطبيعته عن جادة الأدب ؛ ويعني ذلك ببساطة أن تكون له ميزات أدب العصر ، عصر المحدثين ، وميزات أدب المدينة التي أصبحت طريقة حياة ذلك العصر ، لا البداوة التي تنكّب عنها المسلمون . أي يطلب الميزات المناسبة للزمان والمكان.

ومن عجب أنه ، بعد ذلك ، ينسب الرشاقة إلى لفظ القدماء وصورهم البيانية والبديعية ، ذاهباً إلى أن سبب تكلّف المحدثين للبديع هو رؤيتهم ما تميز به شعر أولئك القدماء من الرشاقة واللطف ، الواقعَيْن من غير تعمّد أو قصد (١١) . أي أن البديع والبيان العفويين يدلان على رشاقةٍ ولطف ، لكن المتكلَّف يدل على خلاف ذلك ؛ فجمال هذين الفنين وقبحهما ليسا نابعين من طبيعتهما بل من الاسترسال للطبع أو الخضوع للتكلف . والطبع يؤدي ، بذلك ، إلى جمال صورة اللفظ وفعاليّته ونشاط حركته ؛ والتكلف يفضي إلى ضد ذلك . ثم إن الرشاقة ليست في اللفظ المفرد فحسب ، بل كذلك في الصور البديعية والبيانية . لكننا نتساءل : إذا كانت الرشاقة القديمة هي الرشاقة المثالية فماذا يتبقى لرشاقة المحدثين ، وبماذا يتميّز هؤلاء إذن من القدماء؟

وقد سبق القول إن القاضي الجرجاني يريد الشعر واضحاً رشيق اللفظ ، جاعلاً الرشاقة بإزاء الغموض والخفاء ، لأنه يهتم للصورة اللفظية أكثر من اهتمامه للمعنى ؛ ويطلب في عمود الشعر البداوة والبساطة وإصابة الوصف وقرب التشبيه (أعلاه: القسم ٤، الفصل ٤) ؛ إنه يريد ، بكل بساطة ، الصورَ غير المتكلَّفة ، لأن التكلّف يأتي بالغموض.

والمعنى قد يكون ، في رأي القاضي الجرجاني ، واحداً ، لكن أحدهم يكسوه اللفظ الرشيق فيهزّ النفس ويطربها ، ولا يفعل سواه ذلك فيكون دونه في

(١٠) **الوساطة** ، ص ٢٤ .

(١١) نفسه ، ص ٣٤ .

الفضل (١٢) . فالرشاقة عامل موسيقيّ من أثره الطرب والهِزّة ؛ ولعل الجرجاني يتخيل أثر اللفظ الرشيق في إنشاد الشعر ، أو يتخيل حتى الغناء بالشعر وحاجته إلى رشاقة اللفظ ، وما يتأتى عن ذلك من طرب . لكن من المستحيل علينا تخيل هذه العملية المركّبة التي تقضي بمشاركة شاعرين أو أكثر في المعنى ثم انفراد أحدهم بكسوته ، بعد ذلك ، أي بعد تكوّنه ، لفظاً رشيقاً يتفوّق به على الآخرين ، إلا إذا كان الكاسي متأخراً عن الآخرين . ولا شك في أن القاضي الجرجاني يلجأ ، هنا ، إلى شبه ما يسميه الرياضيون البرهانَ بالعكس ، أي البدء بالنتيجة ، ثم التحقق منها بالعودة إلى المعطيات المتوافرة في المسألة ، وتطبيق القواعد عليها ، ليُتبيّن خطأُها أو صحتها ؛ مع فرق هام هو أن الناقد يعتبر حُكمه هو النتيجة ، ويعتبر البرهان ، في الغالب ، مسؤوليةَ القارئ . فالقاضي الجرجانيّ يجد شعرين – أو أكثر – يتضمنان معنى مشتركاً مزعوماً ، ويرى أن أحدهما أفضل من الآخر أو الأُخر ، فيحاول أن يظفر ببرهانٍ على ذلك في أفضلية لفظ ذاك الشاعر على ألفاظ الآخرين . وبهذه الطريقة نراه يفضّل بيت لبيد:

وَجَلا السيولُ عنِ الطلولِ كأنّها   زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أقلامُها

على بيت امرئ القيس:

لِمَنْ طَلَلٌ أبصرْتُهُ فشجاني   لِخَطِّ زَبورٍ في عَسيبِ يمانِي

وبيتِ حاتم الطائي:

أَتَعْرِفُ أطلالاً ونُؤياً مهدَّما   كخَطِّكَ في رَقٍّ كتاباً مُنمنَما؟

فيقول : " وأمثال ذلك مما لا يُحصى كثرة ، ولا يخفى شهرة ؛ وبين بيت لبيد وبينهما ما تراه من الفضل ، وله عليهما ما تشاهد من الزيادة والشِّفّ (١٣)" . فهو يحكم على بيت لبيد بالفضل ، ويجعل برهانه على ذلك ما يتوقع أن يراه القارئ نفسه في البيت من زيادة وفضل على غيره . أما تعيين موضع ونوع الفضل والزيادة وما أشبههما فليس من مسؤولية القاضي الجرجاني .

لكن الرشاقة ليست دليل الجودة دائماً ، والجودة غير ضرورية ، على كل حال ، لأن الرشاقة قد تُغْني عنها ، عند القاضي الجرجاني ؛ فـ" قد يكون الشيء

---

(١٢) قارن **الوساطة** ، ص ١٨٧، ١٨٨ .

(١٣) نفسه ، ص ١٨٦، ١٨٧، والشّفّ هو الفضل أو الربح .

متقناً محكماً ، ولا يكون حلواً مقبولاً ، ويكون جيداً وثيقاً ، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً " ؛ والذي يُحبِّب الشعر إلى النفوس هو القبول والطلاوة والرونق والحلاوة (١٤) . ويكاد القاضي الجرجاني يكمل الجملة بقوله: لا الجودة ولا المتانة ؛ وهذا يعني أن الرشاقة تعني وجود الحسن والصفاء والحلاوة ، وأنها مما يؤثّر في نفس المتلقي ، خلافاً للمتانة والجودة اللتين قد لا تدلان على ذلك ، وقد لا تجعلان الشعر محل قبول في النفس . وهذه ملامح سعي جديد ، غير معلن ، إلى إيجاد الحجج والأدلة من أجل تفضيل الشعر الحضري المحدث ، الموصوف باللطف والرشاقة ، على البدوي والقديم ، الموصوف بالمتانة والفخامة.

ويعزو أبو حيان التوحيدي (ت بعد ٤٢١ هـ) إلى بعض معاصريه : أن مما يطلبه الشاعر كلمةً رشيقة (١٥) . فكأن الرشاقة هي المطلب الأساسي في الشعر الجيد ، وربما كانت أهم المطالب . وقد رأينا كيف أن ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) ذكر قوماً شبّهوا أبا نواس بالنابغة الذبيانيّ ؛ لأن الجزالة والرشاقة وحسن الديباجة والمعرفة بمدح الملوك قد اجتمعت له (١٦) ؛ وهذا يعني أن عنصر الرشاقة عنصر من أربعة كافية وحدها للمقارنة بين شاعرين كبيرين ، وإن كان يأتي في الدرجة الثانية بعد الجزالة ؛ وواضح أن ذلك يدلّ على الأهمية الكبرى التي خصّوا بها الرشاقة.

وقد رأينا أيضاً كيف طلب المظفر بن الفضل (ت ٦٥٦ هـ) " اللفظَ الرشيق ، الحلو اللطيف ، السهل الآخذ بمجامع القلوب " الخ. وكيف جعل لرشاقة اللفظ وحلاوته قوة تستولي على القلوب والنفوس ، وتُشْبِهُ حلاوة السحر ودقته (أعلاه: القسم ٢، الفصل ٤).

ويقسم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) أغراض الشعر أقساماً أربعة أحدها " يُقصد به الهزل والرشاقة " وتستعمل له الأوزان الطائشة القليلة البهاء . وينسب إلى بحر الوافر جزالة ورشاقة وإلى المديد رقة وليناً مع رشاقة ، مع أنه يضع الوافر في

---

(١٤) **الوساطة** ، ص ١٠٠ .

(١٥) التوحيدي ، **أخلاق الوزيرين** ، ص ٤٨٧ .

(١٦) **العمدة** ، ١/ ١٣١، وأنظر أعلاه: القسم ٤، الفصل ٥ .

المرتبة الثانية مع الكامل بين أوزان الشعر ؛ على حين أن الطبقة الأولى تضم الطويل والبسيط (١٧) . وهذا اضطراب واضح ، إذ ينبغي أن تكون الرشاقة ، بمقتضى تقسيم القرطاجني هذا ، دليل الخفة ، خفة الطيش لا الحركة ، ودليل انحطاط القدر ، وأن يكون ما يوصف بها مرذولاً ؛ وقد نفهم أن يكون المديد في تلك المكانة المتواضعة لرقته ولينه ، وألاّ تنفعه الرشاقة شيئاً هاماً ، لكن الوافر من البحور المميزة ، عند القرطاجنيّ نفسه ، وقد نسب إليه الرشاقة مع الجزالة ، واحتل عنده طبقة عليا بين الأوزان ، فكيف يكون من الأوزان الطائشة القليلة البهاء ؟ والحقيقة أن سبب هذا الاضطراب محاولة القرطاجني تقليد اليونانيين في جعل أوزان الشعر متناسبة مع أغراضه : فكل وزن يخصّ غرضاً بعينه (١٨) ، على ما يعلنه القرطاجني نفسه ، وعلى ما أوضحه ابن سينا ، من قبل ، وحاول ابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) أن يطبقه على الشعر العربي فأخفق (١٩) . وليست الأعاريض العربية كذلك ، إلا في النادر؛ ولذلك كان مركبُ القرطاجني وعراً ، واضطر إلى التعثر والوقوع في التناقض والخطأ . ولعله قد شعر بشيء مما شعرنا به من التناقض فأكد أن طريقة الهزل خليقة بـ" أن يُنحى بعباراتها نحو الرشاقة في المواضع التي يحسن ذلك فيها" ، أما طريقة الجدّ فتأخذ ذلك من طريقة الهزل (٢٠) . وذلك قد يعني أن الرشاقة ليست من الهزل ، أو أنّ اتّسام الوافر بالرشاقة لا يدل على أكثر من اقتباسه شيئاً من طريقة الهزل ، لا على كونه من الأوزان الطائشة . ولا ريب في أن الرشاقة منقطعة الصلة بما يسميه القرطاجني المناحي الشعرية ، لأنها قاسم مشترك بين جميع الشعر ، ولأنها تدل على خلاف الثقل ، وليس من شاعر أو ناقد يطلب الشعر الثقيل العبارة .

*****

فالرشاقة ، في نهاية المطاف ، صفة حسنة يوصف بها اللفظ، و لم يَصِف بها

(١٧) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ٢٦٥- ٢٦٨ .

(١٨) نفسه .

(١٩) أنظر ابن رشد ، **تلخيص كتاب أرسطو طاليس** ، ضمن بدوي ، **فن الشعر**، ص ١٦٥، ١٧٥-١٧٧، ١٨٠، ٢٣٢ .

(٢٠) القرطاجني ، **منهاج** ، ص ٣٣٣ .

المعنى إلا أبو تمام ، في ما نُسب إليه ، كما لم يصف بها غرضاً شعرياً إلا القرطاجني ، الذي نسب الرشاقة إلى بعض الأوزان العروضية أيضاً. وقد يُدرَك معنى رشاقةِ اللفظ ، لكن من الصعب إدراك معنى رشاقة المعنى ، لأنّ فيه تجريداً مركباً . وكما جعلوا للعذوبة محلاً عالياً وربما أولَ في الصفات والعناصر الشعرية ، كذلك جعلوا للرشاقة مكاناً قريباً منه ، وربما أفضل أحياناً . ولا غرابة في ذلك ؛ فكلا المصطلحين ذو صبغة موسيقية لفظية ويُشعر بأثر الموسيقى في النفس ؛ لكنّ الغرابة في أن يغدو الوصف الخاص بالشكل والحركة العضوية صفة خاصة بالصوت والحركة النفسية . وهو أمر يبعث على التساؤل عن كيفية انتقال المعنى من مجال حقيقي إلى مجال آخر مجازيّ مستعار ، مختلفٍ كليةً عن المجال المستعار منه ؛ والتساؤل ، بالتالي ، عن كيفية انحراف التجريد على هذه الصورة . أترى كان النقاد العرب رمزيين من غير أن يدروا ، فاستعملوا ما سمي في القرنين الماضيين تراسل الحواس والمدركات ، وأسندوا إلى الأشياء صفات وأعمالاً تخص غيرها ؟ إن السؤال نفسه يطرح عن العذوبة وغيرها أيضاً ، بما يجعل المصطلح النقدي العربي ، في كثير من جوانبه ، بعيداً من جذوره اللغوية ومعانيه الأصلية أو القريبة من الأصلية ، وكذلك الأمر عند كثير من الأمم ، على ما بيناه في موضوع الذوق . وإذا أردنا أن نتكلّف تخريجاً ممكناً لهذه الظاهرة في موضوع الرشاقة ، قلنا إن العرب الذين تصوروا اللفظ أو النطق أو الكلام عامة جسداً ، منحوه ما يمنح الجسد من صفات جميلة منها الرشاقة الموحية في الوقت نفسه بالروح التي خصوا بها المعنى . لكن هذا الجسد يبدو من الصغر والدقة بحيث يمشي أو يخفّ نحو الأذن ، فيدخلها بحركة نشيطة لبقة ، ويثير فيها أحاسيس جميلة .

مهما يكن التخريج أو التأويل ، فإن العبارات الدالة على الناحية الموسيقية في هذا المفهوم هي: أرشق في الأسماع ، أو أحسن في السمع ، أو لا ينبو عنه السمع . وهي توحي براعة الدخول الموسيقيّ في الأذن ، ونتيجتَه الرائقة ، وتقبّل النفس له.

وأكثر من توسع في شرح معنى الرشاقة القاضي الجرجاني فوجد من أثرها وأثرِ اللطف لينَ الكلام ، وحُسنَه في السمع ، وخفته ورقته ، موحياً أن ذلك من خصائص الشعر المولّد والحضريّ ؛ لكنه لم يلبث أن انساقَ مع سلطة القديم فنسب إلى القدماء أصل الرشاقة ، وإلى المحدثين تكلّف تقليدها . ولعله أراد أن يقول إن

القدماء أعطوا النص الرشيق ، والمحدثين وضعوا القاعدة البديعية والبيانية له ؛ ولكنه افتقر إلى العبارة الدقيقة . وقد حاول الجرجاني أن يبرئ الرشاقة من معنى السقوط ، فجعلها وسطاً بين السوقية والخنوثة من جهة ، والبداوة والوحشية من جهة أخرى ، أي جعلها أدب عصر وبيئة.

وقد جعل بعضهم الرشاقة أولى منازل القيمة اللفظية ؛ وجعلها بعضهم في الرتبة التالية للجزالة ؛ ومنهم من جعلها مطلب الشعر ؛ وربما مطلبه الوحيد ؛ وأنها مرادف للشعر الجيد ؛ ومنهم من نسب إليها القدرة على الإطراب ؛ ومنهم من محضها قوة سحرية ؛ وجعلها بعضهم مُغْنية عن المتانة والجودة أي عن أسلوب الفحول القدماء . لكن القرطاجني هبط بها إلى مستوى الهزل ؛ ولعله كان يتخيل جلسات الغناء والمجون ، ورقص الراقصات الرشيقات ، فمزج بين الحقيقة والمصطلح ، ثمّ حاول الاستدراك لذلك بفكرة تَقابُس الأغراض للطرائق.

وبدت الرشاقة عند بعضهم ضد التكلّف ، وضد الغموض كذلك ؛ ولا غرو فالتكلّف عند هؤلاء يفضي إلى الغموض والإبهام.

وهكذا يبدو اتصال الرشاقة اتصالاً وثيقاً باللفظ وموسيقاه ، سواء كان اللفظ كلمة أو عبارة أو وزناً شعرياً ، وهو اتصال يؤدي إلى نتائج نفسية مُرضية ؛ ولذلك طُلِبت الرشاقة في الشعر الجيد. وقد تكون الرشاقة في المعنى كما قد تكون في الأغراض الشعرية ؛ وقد نسبها القرطاجني مرة إلى الغرض ومرة إلى الوزن فاضطرب أيما اضطراب ، ولا سيما أنه سلك غير الطريق العربي في العروض، طالباً طريق اليونان فأبعد وتاه .

القسم الخامس

النتـــــــــــــاج

لقد درسنا على امتداد هذا البحث فوق الثلاثين مصطلحاً نقدياً وما تنطوي عليه من مفاهيم أساسية ، وما قد يندرج تحتها من مفاهيم فرعية ، وما قد تندرج تحته من نظريات ، ولا سيما نظرية عمود الشعر العربي التي تعدّ أهم النظريات الشعرية العربية وأبقاها ، على الرغم مما تعرضت له من جفاء ، أو من تجنّب على الأقل .

أ – وأول المفاهيم الهامة التي تعدّ من **المفاهيم التأسيسية للشعر العربيّ** ، وربما أقدمها ، **مفهوم الفحولة** ، الذي لم يبلغ مرتبة النظرية بل كان هيولى نظرية ، استطاع النقد الحديث أن ينظم شتاها ، لتأخذ ذلك المظهر النظري . وهي ، في الحقيقة ، مفهوم أو منظور نقديّ عام مجرّد يلامس معنى الرأي أو الحكم ، ولا يدلّ على نظام معرفيّ معمّق وعلى تفسير لظاهرة أو ظواهر شعرية ؛ بل إنه ليجمع آراء شتى يتقارب بعضها مع بعض أو يتباعد أحياناً أخرى حتى التناقض ؛ فلا غرو أن تبدو تلك الآراء شديدة النسبية والذاتية ترتبط بصاحب الرأي النقديّ في عصره وطريقته في التفكير ، من غير أن تسلكها وحدة عضوية أو خيط مشترك ، باستثناء فكرتي الجودة والقوة . ولذلك كانت الشروط والمقاييس التي وضعوها للفحولة نسبية أيضاً ، حتى إنه ليمكن اعتبار الفحولة حكماً على القوة الشاعرة من منظور خاصّ لا أكثر .

وقد تمادت تلك النسبية ؛ فكانت الفحولة إما كليّة ، تشمل العصر كله والشعراء والأغراض جميعاً ؛ أو جزئية : في غرض شعريّ ، أو في قصيدة واحدة أو عدد محدود من القصائد ، أو في عصر دون عصر، أو في جماعة محدودة ، تتدرّج من القبيلة الواسعة إلى الأسرة الصغيرة . وقد يكون الاسم المشترك أو البيئة المشتركة مدعاة للمقارنة بين الشعراء أيضاً ؛ وإن بدا هذان وسيلة محضة استخدمها بعض النقاد للموازنة بين الشعراء المتشابهين اسماً أو أخلاقاً ، ليس إلاّ.

وتلك النسبيّات المعيارية والقياسية هي التي كانت وراء اختلاف النقاد في أسماء الفحول وعصورهم ، كاختلافهم في فحولة أصحاب المعلقات : فعلى حين يكتفي الأصمعيّ بنسبة الفحولة إلى واحد فحسب من هؤلاء هو الحارث بن حلّزة، ويتردد في نسبتها إلى اثنين منهم هما امرؤ القيس والنابغة الذبياني ، إذا بابن سلام يسلكهم جميعاً في الفحول ؛ وإذا بقدامة بن جعفر ، مثلاً ، يسلك ستة

منهم في الفحول، ويهمل سائرهم ؛ علماً بأنّه لم يَكتب في الفحولة خاصة، بل مرّ عرضاً بموضوعها ، ككثير سواه ممن كتبوا في النقد أو التاريخ الأدبي مثل ابن قتيبة وأبي الفرج الإصفهاني .

ومما فرض نفسه على البحث احتمال أن يكون كِتاب **فحولة الشعراء** نتيجة **للمفضّليات وللأصمعيات** وتطبيقاً لمعايير الاختيار فيهما، نظراً إلى عمل الأصمعي في هذه الكتب جميعاً ؛ لكنّ الذي أضعف ذلك الاحتمال ، من غير أن يلغيه، هو اختلاف الأهداف : إذ نجد نظرة نقدية ترمي إلى المفاضلة بين الشعراء وتعيين المثال الشعريّ ، في الكتاب الأول ، ونجد جمعاً لما يفترض أنه شعر مميز من غير اشتراط للمثالية ، ولا إهمال للحَسَن أو العاديّ ، في الكتابين الآخرين.

* والمفهوم التأسيسيّ الأكثر أهمية هو **مفهوم عمود الشعر العربيّ** الذي أنشعّب إلى اتجاهين :

١ - اتجاه الكلاسيكية العربية المحافظة الذي يقوم على اتّباع أسلوب الشعراء القدماء والأعراب ، من غير أن يُبخس المحدثين حقهم ، بل مع ميل عفويّ إليهم يراعي التناسب بين الشعر والعصر والبيئة ؛ وهو يعدّ امتداداً لمذهب العفوية البدوية في الشعر القديم ، من غير أن يكون المقصود بعمود البداوة استعمال الحوشيّ وغريب الألفاظ ، أو وصف البيد وما فيها ، بل الاقتداء بعفوية البدويّ في التعبير وبُعده من التفلسف ، واعتياده الارتجال والبديهة .

٢ - واتجاه الكلاسيكية العربية المحدثة في العصر العباسيّ الذي يلتزم أسلوب القدماء ومقاييسهم ، لكنه يفارق البداوة ويقارب المحدثين والفكر الدخيل ، ويعوّل على شعر المعاني والتفلسف ، ويتجاهل البداهة والارتجال ، ويُعدّ امتداداً لمذهب الصنعة في الجاهلية ، ولا سيما أن بعض شعرائه من أصحاب المعاني ، وعلى رأسهم أبو تمام الذي كان شعره في أساس النظرية . وقد بدا هذا الاتجاه ، مع ذلك، عيالاً على الاتجاه الأول وعلى تطوّر المفاهيم النقدية العربية .

* لكن هذين المفهومين لم يثبتا للتغيّر السياسي والاجتماعي ، في العصور العباسيّة المتعاقبة وما تلاها ، ذلك التغيّر الذي بدّل النظرات السياسية والفنية ، وزعزع المُثل الفكرية والأدبية ، وكان أخطرَ مظاهره أو نتائجه نشوءُ **الزجل** في الأندلس والعراق ؛ فكان هذا الفن رِدّة حقيقية على المُثُل الشعرية العربية التقليدية ، واقتضى

فحولة خاصة به . ولقد استجاب هذا الشعر لأذواق العامة أكثر من الخاصة ، حتى اضطرت الخاصة ، أحياناً ، إلى أن تجاري العامة في نظمه . وكان لهذه الظاهرة تمهيد في الموشح الأندلسيّ الذي انطلق في النصف الأول من القرن الرابع الهجريّ ، والذي سمحوا في خرجاته ، كما هو معروف ، أن تكون عامية وربما أعجمية ، وذلك ما أدى ، في رأي صفيّ الدين الحلّي ، إلى غلبة اللفظ العاميّ ، وإلى فساد المعنى ، وإلى اختلاف التركيب اللغوي .

وبدا صفي الدين الحِلّي (٦٧٧- ٧٥٠ هـ) أهم من وضع **نظرية الشعر العاميّ**، أو أهمّ مَن نظّم شتاتها، وتلاه في ذلك ابن خلدون (٧٣٢- ٨٠٨ هـ) . وتقوم نظرية الحِلّي على التمييز بين المَلْحون (العاميّ) وهو الزجل (أو الحجازي في العراق) ، وبين المُعْرَب (أي الملتزم للنحو) الذي يشمل الشعر (أو القريض)، والموشّحَ ، والدوبيت (أي ما يتألف من بيتين) ؛ وتقوم كذلك على التفريق بين الزجل وبين أنواع شعرية عاميّة أخرى هي : المُواليّا والكانَ كانَ والقُوما (أو الحِماق في العراق) ، التي تجمع بينها خصوصية رفضها للإعراب (أي أحكام النحو وحركات أواخر الكلام) ، وتحاشي قوة اللفظ وصحته ، أي مجافاة أحد شروط عمود الشعر العربيّ الأولى: جزالة اللفظ واستقامته ؛ فقد مال الناس في أيام الحِلّي عن الجزالة إلى الرِّقة ، كما مال أبو الفرج الإصفهاني من قبل عن فحولة الجاهلية إلى رقة ابن المعتز ، وكذلك القاضي الجرجاني الذي استحسن لين ألفاظ المحدثين ورشاقتها . ولم يُغفل الحلّيّ المواليّا ، مع ذلك ، وهو نوع عاميّ متوسط يحتمل اللحن والإعراب ، من غير الجمع بينهما ، لكنه فَضّلَ اللحنَ (العامية) في هذا الفن، وذكر له عيباً خاصاً مختلفاً عن عيوب الشعر المعرب ، هو التزنيم ، أي تهجين الإعراب باللحن أو تهجين اللحن بالإعراب . وكان أصرح خروج على عمود الشعر اعتبار استعمال اللغة الفصيحة في الزجل عيباً .

ولم يسلم حتى الرسم الإملائي للزجل من الخروج على الأعراف اللغوية، وبالتالي ، على قواعد الشعر وعموده ، وعلى الفصيح وقواعده ، فكان تفكيكٌ للكلمات أو مزجٌ لبعضها في بعض أو مراعاة اللفظ العامي في كتابتها . فلم تقتصر الثورة على اللغة الفصيحة وقواعدها فحسب، بل تعدّى ذلك إلى صورة كتابتها، فهي ثورة شاملة تقتضي وضع حد فاصل بين الفصيح والعامي.

ويشير الحِلّي إلى تطوّر الفنون الشعرية العامية من فنين عاميين للغناء في سحور شهر رمضان خاصة ، أو من أزجال نُظمت على صورة القصيدة العربية التقليدية ، لكن بلفظ عاميّ ، وأُسميت بالقصائد الزَّجلية ، إلى تفريع الأوزان ، وما يلزم القوافي ، لينفرد الزجّالون بذلك الفن ، ويجمعوا بين أصول الطرب وصحة الأوزان .

لكنّ الحلّيّ ظلّ متعلقاً بالشعر التقليدي الفصيح ، إذ اعتبر الإعراب أصلاً واللحن خروجاً عليه ، وظلّ الشعر عنده هو القصائد التقليدية الفصيحة ، تقابله الفنون النظمية العامية ، التي لا تبدو من الشعر ، كما لم يبد الرجز عند القدماء من الشعر ، وإن قيل بلغة فصيحة ، أو رسمية .

وللزجّالين في هذا الفن جوازات وممنوعات أكثر مما للشعر بكثير ، وهي ترمي إلى استعمال اللغة العامية واجتناب اللغة الرسمية أو ما يدلّ عليها ، أو يوحي بالجزالة ، أو يُقتبس من أهم مصادر اللغة الرسمية ، أي القرآن الكريم ؛ ويُشعِر ذلك بقرار التعويل على لغة جديدة من أجل شعر جديد ، وربما بتورعٍ عن استعمال القرآن الكريم في ما قد يكون من الشعر لهواً وغناء .

ويوحي الحلّيّ أن للزجل فصاحته ، وأن الفصاحة لا تختص باللغة الرسمية وحدها . كما أن شعراء العامية جعلوا للشعر العاميّ عموداً ، إذا صح التعبير ، ذا منطلق جديد ، هو التعويل على الصناعة البديعيّة ، أي على أقصى البعد عن العفوية البدوية .

وقد استمرّ الصراع بين عمود الشعر العربي الذي يقتضي الجزالة - وإن طوّره الشعراء وفق مقتضيات الحياة المدنية الجديدة ونأوا به عن البداوة ، وأدخلوا فيه الصنعة البديعية التي أصبحت من أهم مقاييسه - وبين عمود النظم العاميّ الذي يقتضي الرقة ؛ فظل كبار الشعراء على عمود الشعر ، وعوّلت الطبقات الشعبية على عمود الفنون العامية .

إن صورة المدينة الجديدة وتعقيداتها المعاشية والعمرانية وزينتها وترفها ، انعكست كلها على الشعر ، بعد أن كان الشعر انعكاساً لصورة البادية والقرية وبساطتهما في المعاش والمسكن ذي الزينة البدائية التي لا تخرج عن الضرورة البسيطة ؛ وكل ذلك أفضى إلى اعتبار الزينة في الشعر شيئاً أساسياً .

لكنّ ابن خلدون عدّ النظم العامي شعراً ، وزعم أن عامّة أهل الأندلس كانت تسمى النظم بالعامية " الشعر الزجلي "؛ ووجد للشعر العامي فحولاً وبلاغة ، ذاهباً إلى أنّ البلاغة والدلالة بمعزل عن الإعراب ؛ من غير أن يتساءل عن أهمية الإعراب في التفريق بين المعاني وإزالة اللبس . كما قال باختلاف الملكات اللغوية وبأثر ذلك في اختلاف تذوّق الشعر العاميّ أو الفصيح ، لكن نظريته لم تثبت عندما ذكر انتشار فنون الشعر العاميّ في بلاد مختلفة اللهجات.

ب – وقد خضعت المفاهيم الشعرية العربية **لرؤى غيبية** واضحة منها **الوحي والنبوّة** . فقدرات الشاعر تراوح ، عند العرب ، بين التنبؤ عامة ، والنبوءة الشيطانية خاصة ، والوحي الملائكيّ استثناء ، وقلما تكون النبوّة الصالحة مصدراً للشعر . والطريف أننا نجد الوحي الملائكي عوناً لحسان بن ثابت على الهجاء ، وهو ميدان الشياطين الأخص ، فكأن الملائكة غزت الشياطين في عقر دارها ، وفازت عليها ، وأننا نجد ذلك الوحي ضعيفاً في ميدان الخير ، ميدان الملائكة الأخصّ ، الأمر الذي هبط بشعر حسان الإسلاميّ ، على ما زعم الأصمعيّ . وكل ذلك ، على كل حال ، خيالات رواة ، وأحكام ذاتية .

* والمفهوم الغيبي الثاني هو **مفهوم الإعجاز الشعريّ** ، وأحياناً النثري ، ويعني ، عند النقاد القدماء ، استحالة تقليد العمل الفني الجميل ، أو وصولَ النص إلى نهايات لا تُدرك ؛ فالإعجاز صفة لنص منقطع النظير أو ممتنع المحاكاة . غير أنه لا يدلّ على الصعوبة المطلقة ، بل على صعوبة بلوغ المبدِع مستوىً معيناً ، وصعوبة ظفر الناقد بعمل مماثل لبعض الروائع ؛ ولا ينطبق ذلك على المتلقّي الذي يجهد المبدِعُ في محاولة إمتاعه بالسهولة والبساطة وعذوبة اللفظ وصحة المعنى ، وذلك ما يُطمِع الآخرين في تقليد النص .

والإعجاز اختراع كذلك ، يقتضي الطبعَ والجهد الصناعي ليأتي مختلفاً نفيساً . وقد يكون ناشئاً عن ذات الشعر ، وقد يكون نسبياً أو جزئياً أحياناً : فالنسبي هو إعجاز لا يدل على التفوّق بل على الانتماء إلى بيئة مجهولة ؛ والجزئي هو الإعجاز في جزء من القصيدة وليس فيها كلها.

والإعجاز ارتفاع يذكّر بمصطلح الشرف ؛ وهو بعدٌ لا يُبلغ شأوه ، ويقتضي اتساعاً وطولاً وجودة في العمل، ويؤدي إلى التعجيب أو الإدهاش . فهو

على نسب بمفهومي **الفحولة والطرب**، ويدل على التأثير النفسيّ للشعر العظيم في المتلقي ، ويبدو متصلاً بمعنى المعجزة الغيبية ، ويعيدنا إلى تشبيه البدائيين للشاعر بالنبيّ ، وكلامهم في الوحي والإلهام.

ويجب القول إن الذين تحدثوا عن إعجاز الشعر إنما تناولوه في لمحات وأحكام سريعة ، خلافاً لأولئك الذين درسوا إعجاز القرآن . فإعجاز الشعر موضوع عرضي ، بينما إعجاز القرآن موضوع مركزي أُلِّفت له الكتب المتعددة ، ووضعت النظريات المختلفة . ولعل تحاشي النقاد الكلام على إعجاز الشعر جاء تورّعاً عن الخلط بينه وبين القرآن الكريم ؛ ولهذا لم يكن غريباً ألاّ يستعمل المتحدّثون عن إعجازه نظريات الإعجاز القرآني ، وأن يكتفوا بأوصاف عامة ومقارنات ؛ وربما كان الأجدر بهم أن يجمعوا بين موضوعي الإعجاز **والاختراع**، لقرب المفهومين في منظورهم .

* وقد تناول النقاد العرب والمستعربون ، في هذه السياقة ، أحاسيسهم الغامضة تجاه الشعر والفن والمشاهد الجميلة ، وذلك على مستويات ثلاثة: **العجز عن التعليل ، والعجز عن التعبير ، والعجز عن الوصف** ؛ فخلط ابن سلاّم، مثلاً ، بين ما لا يوصف وما لا يعلّل ، نافياً وجود صفات للجميل تسمح بوجود علم يُفاضَل به بين الأشياء الجميلة ، ولا سيما الشعر ؛ لكنه ناط المفاضلة نفسها بالخبرة ، وجعل الخبراء هم أهل العلم ؛ وهذا يعني أنه جعل الخبرة نفسها علماً . والحقيقة أن الصفات المجهولة المومأ إليها هي علة الحكم ، وأنّ الناقد يصف عجزه عن التعليل ، فيعتمد في الحكم التفاضلي على شيء مجهول لا يعيّنه ، كما لا يعيّن مرجع الحكم . لكن الخطّابي عيّن ذلك ، حين نفى صراحة وجود علة معروفة للحكم ، وجعل المقياس هو الأثر النفسيّ الذي يتركه الشعر ، وجعل مرجعَ الحكم الطبعَ والذكاء . لكنّ القاضي الجرجاني ينفي عمل الفكر ، أي مجال المنطق والمحاجّة ، في هذا المقام ، ويعوّل على الطبع والقلب ، أي على ما يؤثّر في النفس من العمل الفنيّ ، ويحصر انتفاء القدرة على التعليل في المعنى والصورة والموسيقى غير العروضية ، كما يحصر القدرة على تمييز ذلك كله في صحة الطبع المتمثل في الفطنة والقريحة ، وفي إدمان الرياضة المتمثل في الدربة والرواية ؛ أما مجال الحجة ، عنده ، فهو مجال المعرفة اللغوية والعروضية .

وانتفاء التعليل هذا يخرج، عند عبد القاهر الجرجانيّ، عن النقد والمفاضلة إلى الطريقة التي يصل بها الشاعر إلى التخييل ، وهو من أسرار الصنعة الشعرية الإيحائية التي لا تتكلّف أي تعليل ، والتي يستبين الناقد الحسّاس ما فيها من اللطف .

ويرى القرطاجني أن سرّ الجمال الشعري كامن في التناسب والتشاكل ، وأن بعض أنواعه مما لا يُدرَك كنهُه، ولا يعُرف مصدره- أي علته أو سببه في هذه السياقة - إلاّ بقدرات خاصة هي الطبع السليم والفكر المسدّد.

يبقى جهل الكيفية الذي انفرد ابن طباطبا بالإيماء إليه ، والذي يرجح أنه الطريقة المؤثّرة في متلقي الشعر. والكيفية هنا تعبير غامض ينتهي إلى معنى العلة ، كالكنه عند الجرجاني ، ويتضمّن وجهين : وجه العمل الشعري نفسه ، ووجه التأثير في المتلقي .

وتبدو قضية العجز عن التعبير أمراً مختلفاً وعلى صلة ظاهرية بقدرة الناقد على وصف الحقيقة أو صياغة الحكم ، وعلى صلة فعلية بوضوح الفكرة وغموضها ، عنده ، أي بقدرة اللسان على بيان الحقيقة ؛ وهو ليس متصلاً بالإيحاء الشعري عمّا لا يعبّر عنه ***l'inéxprimable*** .

وقد تحدّث القاضي الجرجاني عما يتصل بلغة الناقد في هذا الشأن ، فأشار إلى جدلية وجود الحكم في الذهن بصورة هيوليّة وعجز الإنسان عن تكوينه بصورة فعلية ، وإبقائه على صورة الخاطر أو الهاجس . وقد زاد عليه القرطاجني بأن حصر العجز عن التعبير في وصف حقيقة التناسب والتشاكل وعلة الحُسن ، لكنه ، مثل القاضي الجرجاني نفسه ، أعطى للمُدرَك صورة الهاجس . أي أنه تناول الفكرة غير المكتملة ، التي تفتقر ، عادة ، إلى الوضوح وتستعصي على التعبير .

وفي كل ذلك نشعر أنّ الشعر من عالم الخفاء ، في الصنعة ، والتأثير ، والنقد المتصل به ، وأنه يذكّرنا بالأرواح الخفية ، ويعيدنا لاشعورياً إلى المفهوم البدائيّ للشعر واتصاله بالغيب : الجنّ غالباً، والملائكة نادراً.

ونستنتج أن كل ذلك خارج عن المقاييس النقدية وتحاشٍ للقياس وإقرار بالعجز عن إدراك السبب ، أو عن التعبير عنه ووصفه . فالعجز عن التعليل ليس غياباً للعلة والمعلول ، بل جهل من الناقد أو المتلقي لهما ، أو تخفّف من البحث عنهما ، مع أنهما ربما كانا جزءاً من وعيه الباطن. فما لا يُعلل ، بالتالي، وصف

للناقد أو المتلقي أكثر مما هو وصف للشعر نفسه . ولا يصح أن يكون العجز عن الإدراك دليلاً على الجودة أو الفساد أو القبح . مع أنّ معرفة الوجه الخفي أو الغائب من أي شيء ، نافعٌ جداً في فهم الوجه الظاهر منه لأنه مكمل له ، شرط أن يكون ذلك في موضوع الشيء نفسه لا في موضوع آخر. أي أنه ، هنا، قد يكون نافعاً في دراسة التكوين النفسي والمعرفي والسلوكي للناقد أو المتلقي ، لا في دراسة الشعر .

لكنّ ثمة حالة واحدة يمكن قبول القول فيها بما لا يعلل ، وهي المتصلة بالذوق العام في مجتمع من المجتمعات ؛ والمنشِئة لمعايير جمالية مشتركة ، بعضها واضح صريح ، وبعضها الآخر غامض لا يعلل لأنه في لغة الوجدان النفسي ، لا في اللغة الكلامية اللفظية .

* وقد جعل النقاد العرب للشعر سحراً أو أثراً كأثر **السحر**، وأرادوا ، بذلك ، أن يمحضوه صفات خاصة هي التخييل ، وجمال اللفظ ، والضخامة ، والإدهاش ، والقبول ، والزخرفة ، والغرابة ، والتطهير الشفائيّ ، والاستيلاء. فنسبوا إليه القدرة على استلاب المتلقّي استلاباً نفسيّاً نافعاً ، لأنه ممتع وشاف ، وعلى نقل ذلك المتلقي إلى حال جديدة غير معهودة . وذلك متصل باعتقاد الجاهليين وبعض الإسلاميين باستيحاء الشعراء للجن ، وللجن علاقة بالسحر عند من يعتقدونه قديماً وحديثاً . وبدا الشعراء أطباء النفس ورافعيها إلى ما هو أمتع ، واستخدموا الرموز كالسحرة؛ كما بدا السحر عندهم صفة مدحٍ للمدهِش الحسن وليس صفة ذم للمدهش القبيح ، وذلك لما للشعر عامة من هيبة وجلال عند العرب ، أياً تكن أغراضه.

* وعالم الأرواح هذا أصاب المعنى الذي تَصوّره أكثر النقاد **روحاً** أو ذا روح ، أو أوحوا بذلك إيحاء ، وجعلوه من عمل القلب ، أي الفكر والعاطفة ؛ وبذلك وضعوا الخفايا في حيّز واحد ؛ وجعلوا النطق أو اللفظ جسداً للمعنى أو جسماً أو لُبّاً أو كساء . وحين يجتمع الجسد والروح يكون الكائن الحيّ . لكنّ مَحْضهم اللفظ معنى اللبّ يجعل الأمر مختلفاً ، لأن اللبّ يجمع بين معنى الروح والعقل ، ويؤدي الأمر حينئذ إلى اجتماعِ مجردات مبهمة كل الإبهام ، ويصبح الكلام كائناً ما ورائياً بحتاً ، لا يمكن أن يخضع للدّرس . بيد أنّ محضهم اللفظ

صفة الكساء ، قد يوحي أن اللفظ يكسو جسداً هو المعنى ، ولا يقضي ذلك بوجود الحياة بالضرورة . لكنّ هذا التدقيق النقدي قد يكون في غير محله ، لأنه قد يفارق منطق القدماء وطريقة تصوّرهم.

ت – وكانت للنقاد العرب **مفاهيم شعرية أو نقدية نفسية** ، أو ذات أبعاد نفسية ، درسناها لا بوصفنا علماء نفس ، بل بوصف التحليل النفسيّ من أساليب النقد الأدبيّ . وقد تناولنا فيها ما تخيله النقاد والشعراء من تأثير نفسيّ للشعر ، وما تدلّ عليه مفاهيم الطبع واللذة والرغبة والشهوة والطمع والطرب والمتعة والفائدة واللمح والإيماء والعجب والتعجّب والتعجيب ، في هذا المجال .

* فوجدنا **للطبع** مرادفات كثيرة بعضها أشبه بالشرح والتعريف ، وقلما أشار النقاد أو أوحوا بالفروق بينها ، لعدم عنايتهم بالفروق المصطلحية كثيراً . ومن تلك المرادفات : الطبيعة ، والغريزة ، والمزاج ، والجبلة ، والسجيّة ، والخاطر ، والقريحة، والعِلم الضروريّ .

وقد رأينا القرطاجني يتكلم على الملكة الشعرية كتطوّرٍ للطبع ، أو كتهذيب للقريحة ، يصبح الشاعر بمقتضاه متمكّناً تمكّناً واضحاً من قول الشعر ؛ ووجدنا ابن خلدون يتحدّث عن الطبع كملكةٍ أُولى تتوارثها الأجيال ، و من ذلك ملكة الشعر التي يتوارثها العرب وتستحكم فيهم ، وتُكتسب بالصناعة والارتياض وغير ذلك ، وتتمثّل في قالب أو أسلوب كليّ مجرّد في الذهن ، ولا بد من بذل الجهد لاكتسابها ؛ فما هي ، بالتالي ، فطرة ، بل صناعة وتعليم . والأكثرون ، إذن ، على أن الطبع طبيعة وفطرة ، والأقلّون على أنها علم واكتساب .

وربما اتخذ الطبع أيضاً معنى القلب بوصفه مقراً للعقل والعاطفة ، أو اتخذ معنى العقل فحسب بوصفه مجْمعاً للمعاني وللقوى العقلية المختلفة ، أو معنى اللاوعي بوصفه خاطراً . وربما بدا مقَرّاً للذوق الناقد وشريكاً له في معرفة العَروض والقافية وما يعتريهما من عيوب .

ويتميز الطبع بالفردية ، كما هو معروف ، لكن بعض الطِباع جماعيّ ، عند الجاحظ ، كطبع قبيلة ثقيف في الشعر ، وبعضها ما نستطيع أن نصفه بالقوميّ ، عند ابن خلدون ، وما يكاد يلغي الفردية ، لأنه يعني أن العربي شاعر بالوراثة ، وتستحكم فيه ملكة الشعر منذ الولادة .

وتبدو علاقة الطبع بالشعر تلازمية ؛ فهو يعطي الشعرَ بالضرورة ، وهو القاسم المشترك بين الشعراء المطبوعين والصناعيين ، وهو أرض البيت الشعريّ ، والاستعدادُ الشعري ، وطريقُ العلم الضروريّ ، وضرورةٌ لقول الشعر ، وآلةُ الصناعة الشعرية ، والملكةُ الشعرية الأولى المستحكِمة في العرب ، كما سبق ، والوزنُ والقافية موجودان في طبائع الأكثرين ، والصنعة الشعرية طبْعية ، أو ملتحمة بالطبع ، والاسترسال للطبع مقياس للتفاضلِ بين الشعراء.

ورجح لدينا أنّ النقاد كانوا يقصدون ، غالباً ، المساحة الخاصة بالشعر من الطبع ، وأنهم كانوا يتناولون الوجه الحسن منه ، ولذلك وصفوه بالعفوية والسهولة والسرعة والحيوية والبراعة وغزارة الإنتاج والجودة وإحكام النسج والحلاوة والرونق والقدرة على كشف الخلل . وبعض هذه الصفات من نعوت الشعر نفسه . ولم يغفل بعضهم عن الوجه السيّء أو المضطرب للطبع ، فعقدوا معادلة تناسبية بين جودة الطبع والسبكِ وكثرة الشعر ، بما يعني أنّ نتاج الطبع السيّء ضحل ، وصاحبه متكلّف . ومن النقاد من زعم أن طبع القدماء أدقّ من طبع المحدثين وانّ معانيهم الشعرية بريئة من العيب ؛ وأوحى بعضهم بوجود طبع ذكيّ وآخر غبيّ ، وطبع مستجيب وآخر مستعصٍ ، وبأن الطبع يَفسد بسبب ما يصيب الإنسان من الأكل أو الغمّ ، أو من الغفلة والغِلظة المؤديتين إلى الخطأ ، أو من الاختلال والاختلاط ، ولذلك كان لا بد من شحذه وتهذيبه بسماع الشعراء المطبوعين والرواية الشعرية ؛ وربما كانت جودة الطبع شرطاً لالتزام عمود الشعر العربي البدوي .

والعقل المحض والفكر – وأولهما مما سبق عبدُ القاهر الجرجاني الفيلسوفَ إيمانويل كانط إلى تناوله – يقفان بموازاة الطبع ، ويؤديان إلى التعمّق ، أي التفلسف ، أو إلى التكلّف ، أو إلى إكراه الطبع . وأكثر الذين تحدّثوا عن التكلّف جعلوا الطبع نقيضه ؛ أما من تكلموا على الإكراه فقد جعلوا الشعر عملاً طبْعيّاً ، يجود كلما كان الطبع حراً طليقاً ، والعكس ينبغي أن يكون صحيحاً؛ ولذلك أوجبوا تحاشي تقييد الطبع واضطهاده . لكن عدداً ممن تحدثوا عن العلم الضروري والملكة الشعرية لم يجدوا فرقاً هاماً بين التكلّف والطبع ، حتى قال من منهم بأن الصنعة من الطبع ، وبأنّ التصنّع البارع قد يوازنها فيحل مكان الطبع ، فالمعوّل في الشعر على البراعة . ولكن الأكثرين يفضلون الطبع على التكلّف أو

التصنّع ، ويسمح بعضهم بتخلُّل قليل من المصنوع في المطبوع ؛ ومنهم من يرى قلة المطبوع خيراً من كثرة المصنوع ، ومنهم من يعتقد أن اجتماع المطبوع والمصنوع يبلغ بالشعر غايته ، وهي درجة المُطمع المؤيس .

و لم تغب الحالة الاجتماعية والتطور التاريخي عن الكلام في الطبع ، فربط بعضهم بينهما وبين الطبع ، مميّزاً بين طباع القدماء والمحدثين ، وطباع البدو والحضر ، ورأى لذلك انعكاساً في صور الكلام المختلفة ، وتناسباً بين الطباع والأساليب .

و لم يُنظر إلى الطبع كضرورة لقول الشعر فحسب ، بل رآه بعضهم ضرورة للنقد أيضاً ، وكاد يحصر القدرة على النقد الجيد بالشاعر المطبوع المتمرّس بالشعر ، ويجعل الطبع صورة للعبارة أو لأثرها النفسيّ في المتلقي .

* وتناول النقاد العرب **اللذة** الناشئة عن الشعر فعلّقوا حدوثها بفهمه وقارنوها بلذة الطعام الحلو ، وبعذوبة الماء ، وبالشهوة ، أي بثلاث من أوائل الحاجات الحيوية عند علماء النفس : الشرب والأكل والجنس ، جامعين بين الماديّ والذهنيّ بعلاقة نفعية ؛ وبدت اللذة نوعاً من التذكّر وتداعي المعاني والمشاعر ، واتخذت معنى الخفّة المتمثلة في الظرف ، وبدا التكلّفُ والتوعّر من عوائقها ومنغّصاتها، وبدا سبيلها الاسترسال بلا حواجز .

والباعث على اللذة ، عند النقاد العرب ، هو الشعر السهل الجميل ؛ لكنّ اللذة ، عند تلاميذ أرسطو من العرب والمستعربين ، مرحلة سابقة لقول الشعر هي مرحلة الالتذاذ بالمحاكاة والتخييل والألحان والأوزان ، وحبّ التأليف المتّفق ، وكل ذلك ميل بشري منتجٍ للشعر ولغيره من الفنون ، يجعل غير المحبَّب في الواقع الحسيّ لذيذاً بعد محاكاته محاكاةً متقنة بالفن . واللذة عندهم فرح وانبساط للنفس . أما عند عبد القاهر الجرجانيّ ، فحالة نفسية سببها رضا الإنسان وقبوله بما يحسّ به من مسموعٍ أو مَذُوق .

وأكثر من توسع في فلسفة هذا المفهوم ابن رشد الذي عرّف اللذة بأنها تغيُّرٌ إلى هيئة مباغتة صادرة عن إحساس طبيعي بالشيء الأحسن ، وأنها ضد الحزن والأذى ، وهما تغيّر إلى هيئة مباغتة صادرة عن إحساس غير طبيعي . ويجعل هذا الفيلسوف اللذة نوعين : طبيعية ، وغير طبيعية يُلتذّ بها بسبب العادة .

وحين ربط النقاد العرب بين لذّة الشعر ولذّة الطعام والشراب فإنهم ربطوا الإحساس الفرعي المجرّد بالإحساس الأصلي الجسديّ . من هنا انتقالهم من لذة الطعام إلى تداعي المعاني والمشاعر فإلى الطرب ، وهو لذة مجرّدة تتصل بالموسيقى ، غالباً ، ثم إلى المسرح . فهم قد أسقطوا إذن صورة السيرورة الالتذاذية المادية على السيرورة الالتذاذية النفسية ، حتى اعتقد بعضهم بأن اللذة حالة نفسية واحدة لكن مصادرها مختلفة .

وليس مفهوم اللذّة جديداً ، فهو مفهوم نقدي قديم استخدمه اليونان ، ولا سيما أرسطو في **كتاب الشعر**، إلا أنه متصل عند اليونان بالشعر المسرحيّ لا بالشعر المطلق ؛ وقد جعل أرسطو لكل نوع من أنواع الشعر لذّة خاصة به ، كما هو معروف. لكن العرب والمسلمين تناولوا اللذة الناشئة عن ذلك الشعر المطلق ، وإن ضاع فلاسفتهم بين الشعر اليوناني والشعر العربي .

* وقد استعمل الشعراء والنقاد مصطلحات ثلاثة للتعبير عن الميل إلى قول الشعر، هي: **الرغبة والطمع والشهوة** ، وعَنَوا بالمصطلحين الأولين الطمع في جائزة الممدوح ، وعنوا بالثالث شدّة الميل إلى تحقيق اللّذة الشعرية . وأنشأ بعضهم تناسباً طرديّاً بين قوة الشعر وبين الرغبة ، وبين القدرة على قول الشعر وشهوة الشاعر ، وبين قول الشعر وشهوة المتلقي . وهذا قد أوقعهم في التناقض بين ضرورتين : مراعاة شهوة الشاعر ، ومراعاة شهوة المتلقي.

وقد وضّح ابن رشد أن الشهوة شوقٌ إلى تحقيق اللذة ، وهو توضيح رائع ، لكن ربما كان الأصح ، في رأينا ، القول إن الشهوة هي الشعور القويّ بالاندفاع نحو الشيء الذي يحقق اللذة أو يذكّر بها.

وقد رأينا بشر بن المعتمر يقول برجحان قوة الشهوة والمحبة على قوة الرغبة والرهبة في كثرة العطاء الشعري . وهو بالطبع لا يعني الرغبة بمعناها المطلق بل بالمعنى الخاص الذي هو الطمع في الجائزة ، كما مرّ . وقوله هذا يعني أن الشهوة إلى الشعر أقوى من الرغبة أو الرهبة ، ويُبعد الشعر عن المبدأ النفعي الذي شاع عند العرب ، بسبب ارتباط الشعر بالمديح والجائزة وبمعنى الحرفة ، ويمنح الشاعر شخصية مستقلة قادرة على قول الشعر بمعزل عن العطاء .

وإلى جانب شهوة الشعر العامة، هناك شهوة الإغــراب ، أي اســتعمال الصورة الغريبة في الشعر التي قد تقود إلى استعارة الجد للهزل .

وللمتلقي أيضاً شهوات ، هي على الأغلب شهوة سماع الشعر ، وشــهوة اختياره ، واشتهاء بعض المعاني الشعرية.

* وسماع الشعر قد يؤدّي إلى **الطرب** ، لكن القدماء استخدموا هذا المفهوم مــن غير محاولة تفسيره ، بل أوحوا بأنه فعلٌ قلبيّ يهزّ النفس أو الطبــع ويســتخفّهما ويبعثهما على الأريحية ، أو يطير بهما ويشعرهما بالنشوة ، ويبعث الجســم علــى الترنّح . والطرب ألصق ما يكون بالغناء حتى شبّه بعضهم الإيقاع الشعري الجيــد بالغناء المطرب ، وربط جودته بمقدار جودة اللحن فيه ، واستعمل بعضهم صفــة المطربات بالطريقة نفسها التي نستعملها اليوم في وصف المغنّيات، وشــبّه الشعرَ المحدث بالغناء المطرب ، والشعر القديم بالغناء المتقن . ولهذا فــإنهم ربطــوا بــين الطــرب وموسيقى الألفاظ والوزن الشعري . لكن بعضهم نســب الطــرب إلى المعنى ، وأكثرهم جمع بين المعنى واللفظ أو بين المعنى والوزن معاً ، ومضى بعضــهم إلى أكثر من ذلك فنسب الطرب إلى فن شعري بعينه ، ولا سيما النســيب ، لأن معاني النسيب ألصق ما تكون بالمعاني العاطفية المثيرة للطــرب ؛ وأخــيراً ذهــب بعضهم إلى أنّ من أسباب الطرب الأثر النفسيّ للصورة البلاغية .

فلا غرو أن يجعلوا الطرب حالة نفسية ذكرْنا بعض أوصافها منذ قليــل ، كما جعلوا له أثراً نفسياً : فهو لذة ، وارتياح دفين ، وخفة وأريحية ، وافتقــار إلى التمييز ، وهزل وطيش ؛ ومن أسبابه الحب والشوق ؛ والقلب سريع إلى قبولــه ، وهو يستفزّ الطباع ، ويُعْدي ، ويبعث على السخاء العفوي ، وعلى قول الشــعر ، ويفكّ عقدة لسان الشاعر . أي أنه حالة نفسية لذيذة لكن غير متوازنة ، غالبــاً ، أو تؤدي إلى سلوك غير متوازن أحياناً ، أو تعيد التوازن إلى النفس ، فهي طريــق إلى الاختلال ، وعلاج نفسيّ شفائيّ في الوقت نفسه .

واشترط بعضهم لحدوث الطرب شروطاً نفسية ، كموافقة النفس لما يــرد عليها من الشعر ، وكحسنِ تركيب الإيقاع الشــعري واعتدال أجزائه ، وكفــهمِ معناه ، وطيبِ لحنه ، وعذوبةِ ألفاظه ورشاقتها وحلاوتها .

لكــن بعضهم قدّم الشــعر على الغناء في الطاقة الطربية ، وأقام بعضــهم عمود الشعر على الطرب حتى فاضل بين الشعراء المتساوين بهِزة الطرب ، ولعلــه

حـــلّ ، عفويـــاً ، تلك الإشكالية المفهومية التي سمّيناها " ما لا يعلل "، موحياً أن الطرب هو محكّ جودة الشعر ، سابقاً بصورة من الصور ، المدرسة التأثّرية في النقد الحديـــث ، موافقـــاً مَنْ جعل غاية الشعر الطرب . وكاد بعضهم يجعل الشعر هو الطرب نفسه ، أو يجعل الطرب من قواعد الشعر الأساسية . لكنّ ثمة من أوحى أن الشـــعر بمعزل عن الطرب : فقد يكون نموذجياً ولا يُطرب ، وقد يطرب مع كونه فاســـداً .

* ولـــذة الطرب تستدعي الكلام في **المتعة** ، وقد تناول النقاد العرب القدماء هذا المفهـــوم تصـــريحاً أو تلويحاً ، وربط بعضهم بينه وبين **النفع** وكأنهما متلازمان في الشـــعر ، لكن متضادّان تضاداً جدلياً ؛ والمتعة عندهم ناشئة عن الصورة الشعرية نفســـها ، أو متصـــلة بمكانة القصيدة ؛ وربّما قُسّم الشعر بمقتضى البهجة والنفع ، وجُعـــل النفع ناشئاً عن النعيم والابتهاج ، وكأنّ في المتعة تنفيساً وتطهيراً ؛ ومنهم مـــن رأى المـــنفعة من شروط الشعر الرئيسية ، ومن ألمح إلى أن من المنافع العقلية شحذَ الذهن ، وأن مصدر النفع هو المعنى لا الأثر النفسيّ . بل إن منهم من جعل الـــنفع علمياً بحتاً ، يتمثل في الاستشهاد اللغوي بالشعر . وكل هذه الخلافات لم تساعد على تكوين مفهوم واضح مستقر.

* وقـــد أراد العـــرب القدماء أن يكون الشعر موحياً غير مكشوف ، لا يفصّـــل الصورة أو المعنى ، بل يقدم جزءاً يسيراً منهما يمر بسرعة الومض ، ليكون الاســـتنتاج أو الشعور بتلك الصورة وبذلك المعنى مهمة المتلقي . ومن هنا ربطوا الشعر بالإيجاز المتصل بالغموض ، وكذلك بالاختصار والحذف **والإيماء** والإشارة، وعدّوه **لمحة** دالّة ضمنية تحتاج إلى التأويل ؛ وإنْ حذّر بعضهم من الإشارات البعيدة – وهـــي في العـــادة إما غَلِقة وإمـــا تحتاج إلى تأويل – ومن الإشكال والالتباس والاختلاط ، وكأنهم رغبوا في أن يلمح المتلقّي معنى واحداً ، قد لا يدركه للوهلة الأولى ، لكـــنه لا يـــدرك غيرَه حينما يســـتوعبه ؛ وسنرى أحد أقطاب المدرسة الأرســـطية العربية ينهى عن الإكثار من الاستعارات في الشعر لكيلا يصبح الشعر رمـــزاً ولغـــزاً ، وذلك كراهية للاستغلاق . بيد أن ثمة من كاد يسوّي بين الشعر والنـــثر ، ويسوّي بين **اللمح والإيماء** والإشارة من جهة، والإيجاز من جهة ثانية .

وأوحى بعضهم بالأثر النفسيّ للّمح ، نعني بذلك اللطافة التي درسنا بُعدَها النفسيّ عندما تناولنا موضوع السحر .

* ومن الآثار النفسية للشعر **العَجَب والتعجّب والتعجيب** ، وقد تحدّث عن هذه المفاهيم الثلاثة المتقاربة ثلاثة ممن اتبعوا أرسطو من الفلاسفة والنقاد العرب والمستعربين ، واثنان ممن تأثروا به تأثراً بعيداً. وبدا عنصر التعجّب عندهم في جوهر الشعر الجيّد ، أو مما يؤدي إلى إنتاجه ، أو من أهداف ذلك الإنتاج ؛ فالجاحظ يوحي أن التعجّب من جوهر الشعر وأن الترجمة تَذهَب به ؛ والتعجّب ، عند ابن سينا وعبد القاهر الجرجاني ، يثير الانفعالات التخييليّة المنتجة للشعر ؛ والشعر قد يقال ، في رأي ابن سينا ، للتعجيب وحده ، ولذلك كانت إثارة العَجب إحدى غايتي الشعر العربي ؛ وامتزاج المحاكيات الشعرية وغير الشعرية ذو أثر معجب ، عند ابن رشد ؛ واقتران الغرابة والتعجيب بالتخييل يفضي إلى أبدع صور الشعر ، عند القرطاجنيّ . والأغلب أنّ التعجيب غاية الشعر ، عندهم ، حتى إنّ القرطاجني جعل العجب أو التعجّب غايةَ كل الأساليب البيانية والبديعية والمنطقية والشعرية عامة ، لافتاً إلى أثر القلّة والندرة والتناسب والتشاكل في نشوء التعجيب . وهذا يدلّ على شمولية متقدمة عنده ، لأن كل الأساليب الفنية ترمي إلى إثارة فضول المتلقي وإمتاعه وحتى مفاجأته وإدهاشه. والتعجيب ، عندهم ، لا يتأتى عن المحاكاة الصادقة دائماً ، بل عن التحريف عن العادة في المحاكاة أحياناً . ولإثارة التعجّب تُستعمل المحاكاة البعيدة من الصدق . وهذا قريب مما سيقول به عبد القاهر الجرجاني في شأن الأثر الذي ينشأ عن وضع الشيء في غير مكانه أو ادعاء وجود المعدوم أو الجمع بين المختلفين .

وذلك كله يشعرنا أنّ الشعر هو الكلام المعجب ، وأن كل كلام معجب شعر ، بحيث تتوحّد الصناعة بالأثر النفسي المنشئ لها أو المتأتي عنها ، وبحيث يكون السبب والنتيجة ، ونتيجة النتيجة شيئاً واحداً.

ولا بد من أن نلحظ أنّ ما أبعد النقّاد العرب ، وحتى بعض المتأثرين بأرسطو منهم ، غيرَ من ذكرنا ، عن الحديث في العجب ومشتقاته ، عاملان اثنان : الأول أن موضوع العجَب يرتبط بمفهوم الدهشة ، ويتصل بالقصة المسرحية الشعرية والملحمة ، ولم يكن عند العرب شيء من ذلك . والثاني هو أن التعجيب والدهشة مرتبطان بالأعمال الفائقة للطبيعة ، ولا سيما الأسطورية والملحمية ،

فهما يتعارضان ، إذن ، مع العقيدة الإسلامية لأنهما يبدوان مما يَخرج عن المحتمل المقنع ويتعارضان مع مفهوم الغيب الإسلاميّ ويتصلان بالثقافة الوثنية .

وعلى العموم فإن مصطلح العجب النقدي لا يبدو مصطلحاً عربياً ، بل هو مصطلح نادر الاستعمال في النقد العربيّ الصرف ، وقد استعمله النقاد العرب أو المستعربون على سبيل الترجمة والتلخيص ، غالباً .

ث — وعني النقاد العرب **بالمفاهيم المتصلة باللفظ والمعنى** ، لأن هذين من قواعد عمود الشعر العربي ، على ما سبق قوله ، فعالجوا مواضيع الاختراع والتوليد والاتّباع والشرف والغرابة والجزالة والعذوبة والحلاوة والرشاقة .

* وقد كان **للاختراع** مكانة هامة عند الشعراء والنقاد ، ودلّ مفهومه عندهم على السبق والأصالة والتفرّد والخصوصية الفردية وانعدام النظير والتجاوز والمفاجأة والخروج عن العادة وعن المنطق . وجعلوا له هيبة تمنع من الاعتداء عليه . وجعلوه معيار التفوق والتقّدم ، وأحياناً معيار وجود الشاعرية نفسها وأولَ شروطها . كما جعلوه شاملاً لجميع عناصر الشعر ومحلّ التعويل في الإعجاز . بل إن بعضهم تجاوز فكرة الإعجاز إلى الخلق الشعري ، متصوراً خلقاً مجازياً ، على الأرجح. ورأى بعضهم في الاختراع طريقاً إلى السحر وأثراً نفسيّاً هو الافتتان بالغرابة ، وقدرة شديدة على تحريك النفس .

وينصبّ الاختراع على المعاني ولا علاقة له بالألفاظ ، إلا إذا قُصد بها التركيب اللفظي والتصوير ؛ بل إن اختراع الألفاظ غير مقبول ، عندهم ، حتى كان منهم من ضيق على الشعراء ، ومنع عليهم حتى القياس اللغوي والاشتقاق.

والشاعر المخترع المجيد يتصف بالحذق وجودة الطبع والقريحة ، ويكون بمثابة المعلم للشعراء وله مذهب أو مدرسة . ويعود الفضل في الاختراع ، عند بعضهم ، إلى الشاعر نفسه لا إلى المعنى ، لأن المعنى حقيقة واحدة . بينما الفضل ، عند بعضهم الآخر ، للمعنى نفسه ، لكونه جيداً أو رديئاً ، ولا ينفعه الاختراع مع الرداءة ، وذلك لأن الطرافة غير الحسن .

وجعلوا للمخترَع أضداداً هي المبتذل والقريب المشهور والمشترك ، وحتى المولّد ، أحياناً ، الذي وضعوه موضعاً وسطاً بين المخترع والمبتذل . لكنّ منهم من جعل لبعض المولّد أو ما يفوقه قليلاً قيمةَ المخترَع المبتدَع ، أو ما فوق قيمة

المخترع ، موحين أن الاختراع قد يكون في الصناعة الشعرية لا في المعاني . وذلك يفسح للمحدثين مجال منافسة القدماء ، الذين استنفدوا المعاني وسدوا سبيل الاختراع ، في رأي ، والذين تجاوزهم المحدثون معانيَ واختراعاتٍ بسبب تطور الزمان ، في رأي آخر .

وأخيراً فقد جعلوا للاختراع مرادفات عدة استعملت كلها تقريباً بمعنى واحد وإن كانت الشروح اللغوية تفرق بينها في العادة ؛ ومنها : الابتكار والطرافة والإبداع والخلق والاستنباط ؛ مستعيرين في ذلك معنى الزواج أو ما أشبهه ، ومعنى الطرفة ، وصورة الخلق على سبيل المجاز فحسب ، وهو معنى استخدمه اليونان قديماً وما زال بعض المعاصرين في الشرق والغرب يستعملونه ؛ وصورةَ استخراج الماء من البئر . فالاختراع بهذه الاستعمالات يدل على الحياة والولادة ، والفرادة المعجبة ، والخلق المجازي ، والاجتهاد في المعاني.

وقد طرح النقاد القدماء قضية اختراع المعاني في ثلاث مقولات هي:

١. استنفاد الشعراء المتقدمين للمعاني النافعة أو الممكنة كلها ، غير تاركين للمحدثين إلا الاحتيال لتوليدها.
٢. كون المعاني مطروحة في الطريق.
٣. إمكان الاختراع للمحدثين وللقدماء ، لكون المعاني غير محدودة ، أو لكون التطور يزيد الاختراع.

وتبدو المقولة الثالثة أصح هذه المقولات، لأنها الأكثر واقعية؛ فاختراع المعاني والصور أمر مستمر ما استمر الإنسان واستمر الشعر، لكن الرموز القديمة باقية على الأرجح ، في صورة أو في أخرى ؛ لأن الشاعر قلّما يخترع كل صور قصيدته ، ولأن الصور البدائية ألصق بالشعر ؛ فهو يعبّر ، في العادة ، عن المشاعر الإنسانية الأولية وشبه الثابتة.

كما طرحوا قضية الاختراع في اللفظ في ثلاث مقولات أخرى، هي:

١. محدودية الألفاظ الشعرية بعامة ، وانتهاء القدماء من وضعها بما لا يسمح بمزيد ، وضيق باب الولوج إلى ميادين لفظية أخرى.
٢. حقّ المتأخرين في اشتقاق الألفاظ ، لكن وفاقاً للقياس اللغويّ الصحيح .
٣. حقّ المتأخرين في اشتقاق الصيغ الجديدة ، على أن تتقيد بالأصول اللغوية.

أما المقولة الأولى المتصلة باختراع الألفاظ فمقولة تضييقية . على حين أنّ المقولة الثانية تمنح المتأخرين الحق في اشتقاق الألفاظ ، لكن ضمن القياس الصحيح، وتسمح بتطور اللغة الشعرية مع تطوّر الحياة.

وأما المقولة الثالثة فترمي إلى تحرير الشاعر من الحدود التي وضعها بعضهم للاختراع اللفظي ، لكن ضمن المعجم اللغوي المحدود والقواعد اللغوية المتبعة ، كما أنها تفتح نافذة للتجديد في المعاني عبر التجديد في الأساليب ، وربما سوّغت تجاوز الصيغ القديمة ، من أجل الإتيان بغرابة مسوّغة ، من غير الخروج على القواعد ، وذلك أمر طبيعي . فبهذا لا يعود الاختراع أو الابتداع إيجاد شيء لم يكن موجوداً من قبل ، بل يصبح كشفاً عن علاقات ووظائف جديدة ، أو تركيباً لشكل جديد للمادة الموجودة ، بالتأليف بين أشكالها المختلفة تأليفاً خاصاً ، يؤدي دلالات جديدة .

* ويتصلّ الاختراع بمفهوم **الشرف** ؛ ذلك أن الصورة الاجتماعية القديمة انعكست على الأعراف الأدبية العربية ، حتى كاد بعضها يكون نسخة من بعض ؛ فصار للمعنى خاصة ، وأحياناً للّفظ ، طبقات ؛ وصار من الكلام شريف أو كريم ؛ وهجين وحقير ؛ وبدت المعاني التي تصدر عن هيئة اجتماعية ما على صورة تلك الهيئة في الرفعة والدناءة ؛ وصار لكل طبقة اجتماعية لغة خاصة بها ينبغي للشاعر أن يراعيها . ويبدو أن الأدب ، عندهم ، هو عمل الخاصة بامتياز ، يليهم العامة الذين قد تكون معانيهم شريفة - لأن مدار الشرف على النفع وموافقة الحال ، وقد يكون سخيف المعاني ممتعاً إذا وافق مقتضى الحال - ثم الطبقة الدنيا التي لا حظّ لها من التعبير الأدبي . وهم يجيزون قيام اختلاط طبقي معنويّ ، إذا صح التعبير ، في القصائد الطوال ، وذلك بسبب كثرة معانيها ؛ ويكرهون ذلك في القصائد القصار حيث يوجبون اختيار المعاني والتصاعد فيها على سلم الشرف ؛ وهذا يذكرنا من ناحية بالمجتمعات الواسعة المختلطة الطبقات والأجناس ؛ ومن ناحية أخرى ، بالمجتمعات الضيقة ، حيث يقل الاختلاط ، ويُحافظ على تراتب الطبقات والتخيّر في الأعراق . والكلام كالعِرق يُعدي وقد يُفسد ، ولذلك يطلب الجاحظ أن يُحفظ الكلام الشريف النافع ويُترك الحقير الفاسد ، لأن الفساد أقوى من الصلاح . والشعر ، عندهم ، أهم كلام العرب الأدبيّ ، أي أشرفه ، وكل ما

فيه شريف ؛ لكن من النقاد من جعل لكلام القصيدة نفسها طبقات ، أشرفها طبقة القوافي ؛ ومنهم من جعل للّغات طبقات أيضاً منها اللغة الشريفة .

لكن تعريف الشرف أو وصفه حيّر النقّاد ، فلم يزيدوا على أن شرحوا الشريف بالكريم ، ووصفوه بالظهور والانكشاف والقرب والإصابة والنفع ، وجعلوه ضد السخيف ، وقرنوه بالمخترع ؛ ووصفوا الكلام الشريف بالحُسن والعذوبة والماء والرونق وانتفاء البديل ، وهي صفات عامة تخصّ اللفظ أكثر مما تخص المعنى ؛ كما وصفوا اللفظ الشريف بالرشاقة والعذوبة والفخامة والسهولة. ولا شيء من هذه كلها يدلّ على الرفعة ، وإنْ كان بعضها من صفات الجودة في اللفظ أو المعنى . وقد استطعنا أن نستنتج أن شرف المعنى يعني ندرته ، وقيمته العالية ، وابتكاره ، وغرابته ، وتماسك أجزائه ، وموافقته للغرض ، وانسجامه مع القيم الخلقية والدينية العامة ، وتناقضه مع المعاني النثرية الواضحة والمباشرة ، وعدم إيغاله في المبالغة والتفلسف ، وأنه يتصل بالمستوى العقلي للمعنى وبقرّب ذلك المعنى من العقل في الوقت نفسه . لكنّ هذا يجعل المعاني الشعرية معاني عقلية ، ويجعلها اقرب إلى العلم منها إلى الشعر ، خلافاً لما أوحاه الجرجاني حين ناط الشرف بالأساليب البيانية والنظم .

وقِدَم هذا المفهوم في الأدب أمر لا شك فيه ، يرقى ، على ما مرّ معنا ، إلى أرسطو ، وبعده إلى لونجينوس الذي طرح في مقالته : **في الشرف**، الأسئلة التي سيهملها النقاد العرب القدماء ، وأجاب عن بعضها ، حتى إذا بلغ الأمر النقاد والفلاسفة الفرنسيين في عصر النهضة ، مضى هؤلاء يناقشون أفكار لونجينوس بعمق ، وانتهوا إلى أشياء أساسية هي أن ثمة مواضيع شريفة لا أسلوب شريف ، وأن الأسلوب يُظهر هذه المواضيع ببساطته ليس لا.

* ومما يتصل بالاختراع مفهومُ **الغرابة** ؛ فغرابة المعنى من صفات الشعر الجيد ، عند أكثر النقاد ، لكن بعضهم أنكر تكلّفها . وهي تُقرن عادة بالحُسن واللطف والاختراع ، وقد تُقرن بالبديع والتعقيد والتوليد والغموض ، على اختلاف الآراء.

وقد جعلها بعضهم من أنحاء الشعر ، وبعضهم من أركانه ، وبعضهم معياراً للمفاضلة بين الشعراء ، وكاد بعضهم يقدّم المحدثين على القدماء بها .

ومن شروطها عندهم أن تكون ضمن الغرض الشعري ، وتوافق الحال ، وتحسّن المعنى ، وتقرب من الحقيقة ، وتبتعد عن الإغلاق والدقة والإشكال والمعاني المجهولة ، وتكون عفوية بسيطة بعيدة من الفلسفة ، ذات معان يفهمها الجمهور أو يمكن أن تشرح له ، وذلك لأن منهم من عدّ طريق الشعر غَير طريق الفلسفة.

والغرابة ، عند بعضهم ، زيادة في حسن الصنعة الشعرية ، أو زيادة في بهاء الشعر . لكنّها عند آخرين نتيجة تكلّفٍ للبديع عصيٌّ مستكرَه .

ومنهم من جعلها في موقع غيبي ، إذ أوحى أن لها مرادفاً جميعاً هو العجائب المتصلة بالسحر ، ومحضها أثراً نفسياً استلابيّاً يُسلم العقلَ لسلطة الصورة . والاستغراب والتعجب والخيال ، حركات نفسية ، في رأي بعضهم ، فإذا اجتمعت أدت إلى انفعال يؤتي أفضل الشعر. والاختراع في النهاية استنباط معنى غريب ، وسرٍ لطيف ، يوصل إلى الدرجة الشعرية العليا . حتى محاكاة الحَسَن بالقبيح إغرابٌ مقبول ، هو من تراث الأحلام ، أو شبه الأحلام.

والنقاد مختلفون في معنى اللفظ الغريب ، فمنهم من يفرّق بينه وبين الوحشيّ ، أي البدويّ الجافي ، ومنهم من يجعلهما شيئاً واحداً ، وينكر تقعّر بعض العلماء بهما ؛ ومنهم من يجعل البدويّ الفصيح بإزاء الحضريّ المولّد ، والوحشيَّ النافر الصعب القياد بإزاء السهل ؛ فتبدو صفة البداوة في اللفظ من صفات المدح ، والوحشيّة من صفات الذّم ؛ ومنهم من يجعل الغريب والوحشيّ من عيوب الشعر ، ويصفهما بندرة الاستعمال والشذوذ ، ومنافرة الطبع ، مؤكداً أنّ السمع ينبو عنهما ؛ ومنهم من يجعل السوقيّ ضدّ البدويّ الوحشيّ ، ويصف البدويّ بالكزازة والوعورة والتعقيد والتعجرف ، أو يصف الغريب بالفجاجة والغلظة واليباس وقلة الاستعمال ، ويجعله ضد السلس السهل ؛ ويصف الوحشيّ بالبشاعة : فالغريب والوحشيّ متقاربا الوصف والمعنى ؛ علماً بأنّ الحوشيّ مقلوب عن الوحشيّ ، على طريقة العرب ، فمعناهما واحد .

وزاد ابن رشيق معنى آخر إلى الوحشيّ ، يتصل بالأسلوب ، إذ نسبه إلى الغربة عن سياق الجملة والتنافر مع عناصرها ، وهذا تنويع هام للموضوع .

وأكثر النقاد ينكرون الوحشيّ الغريب وينهون عن استعماله ، بصورة مطلقة أو نسبيّة : فهو مجاف للفصاحة والبلاغة ، وكثرته مَفسَدة للكلام ، وهو قبيح يدلّ على العجز . لكن منهم من شرط للّفظ الغريب أن يليه غريب مثله ؛

ومنهم من رضي بصدوره عن البدو وحدهم شرط اتصافه بحسن الرصف ، أو بصدوره عن القدماء للحاجة إلى شواهدهم اللغوية ، واستحسنه بعضهم إذا جاء قليلاً وعفوياً غير متكلّف وراعى مقتضى البلاغة ، وقبل به بعضهم شرط أن يأتي في صيغة مبتكرة ، أو أن يكون مستعذباً.

و لم يمدح الغريب إلاّ قِلّة ، كالفارابي الذي سوىّ بينه وبين المشهور بوصفه من مكملات الشعر ، والحاتميّ الذي قدّم المتنبي على الفلاسفة لأسباب منها استعماله الغريب .

لكن أغلبهم طلبوا التوسط بين الغريب والمبتذل السوقي ، ورفضوا الغريب الذي يصيب المعنى بالغموض والإبهام . فليست غرابة الصورة هي المنكرة بل أداة الإيصال .

ومفهوم الغرابة اللفظية يستكمل الصورة المجتمعية للفظ ، كالشرف ؛ فالغريب في تصور بعضهم يبدو كالمجتمع البدويّ البعيد من العمران ، ربما يُقبل لفصاحته ، أو بوصفه مجتمعاً آخر ، لكنه يرفض لأنه صعب القياد نافر ، وقد يبدو فجّاً غليظاً ، حتى كاد بعضهم يفرق بين الغريب والسهل تفريقه بين المجتمع البدوي والمجتمع الحضري ، موحياً ضرورة الفصل بينهما ؛ وكاد بعضهم يجعل الفرق بين الغريب البدويّ والسهل الرشيق ، كالفرق بين القِدم والحداثة . فسبب الإنكار نفسيّ هو كراهية غير المألوف ، إذا كثر أو إذا جاء متكلفاً ، مثلما تخشى المجتمعات غلبة الطارئين الغرباء ، وتقبل القليل منهم وترضى زيارة بعضهم لها.

فليس من عداء مطلق للغريب كما في المجتمعات المغلقة أو العنصرية ، بل العداء لتعمّد التهجين اللغويّ ، إذا صح التعبير ، وتعمد الخلط بين الصفات والطبائع والأزمنة ، وتعمّد التشبّه بالضدّ .

وفضلاً عن ذلك فإن فكرة البداوة تذكّر قدماء العرب بتاريخ عدائي ، يتمثل في الصراع بين نمطين من أنماط الحياة. كما أنّ التمثّل بأساليب الأعراب يبدو نوعاً من النكوص عن الخطة الإسلامية الحضارية ومخالفة لمجرى التاريخ .

وعلى الرغم من ذلك فإن القدماء والمحدثين يكادون لا يتركون طلب الغرابة ، لأنّ طبيعة الشعر تقتضي اختلافاً من سبله تلك الغرابة .

* ومما يجاور الغرابة مفهوم **الغموض** ، وقد تناول النقاد العرب والمستعربون جميع النواحي التي تؤدي إلى افتقار المعنى إلى الوضوح ، سواء ما كان منها حسناً أو رديئاً ، لغوياً أو بلاغياً ، جزئياً أو شاملاً ؛ فاستخدموا مصطلحات : **الغموض والانغلاق والإبهام والإشكال والتعريض والخفاء واللبس والاشتباه والشراكة والإلغاز والتعمية والتقعير** . أي كل ما يصيب الكلام أو نظامه من نقص ، أو يحوجه إلى الدقة ، فيؤدي إلى فساد التفاهم ، إلاّ عبر وسائط مساعدة ، أو تقنيات معلومة ، وكذلك كل ما يخالف قوانين الكلام. ويتمثل الغموض غالباً بمعان تحتاج إلى التأويل ، بإزاء معنى أساسيّ أغفل الشاعر إظهاره ، لقصور في التعبير ، أو لحاجة بلاغية تصويرية.

فقد ردّوه إلى أسباب بلاغية بيانية ، تتصل بالبعد عن التوسّط، وبالخفاء ، وبازدحام الوسائط ، وإلى الافتقار إلى الفصاحة ، واستعمال التشخيص أو التأنيس . وردوه إلى التركيب اللغويّ المعقد أو المتلاصق العناصر ، أو المضطرب النظام ، أو المتعدد الاحتمالات ، أو الغريب الألفاظ وحشيّها ، أو المنافر للمعنى ، أو المشترك المعنى. وردّوه إلى حدود الوزن الشعري الضيقة التي تفرض الغموض . وردّوه إلى التدقيق الفلسفي الذي يحتاج إلى التأويل ، وإلى المواضيع العلمية والتاريخية التي تحتاج إلى معرفة خاصة. وردّوه إلى مقدمات المنطق البعيدة .

والغموض، ولا سيما كثيرُه ، من عيوب الشعر عند أكثرهم ، كالغريب ، لكن قليله محمود ، ومن ذلك التعريضُ الخفيّ الذي يبدو أبلغ من التصريح الظاهر. لكن بعضهم يعتبر الغموض خصوصية الشعر الجيّد ، لأن الشعر لازم له . وفي المقابل فإن بعضاً آخر يرى الغموض شراً كله ، فيطلب الوضوح في الشعر والنثر لأنه يؤدي إلى الفهم . وبعض من ألحّ على الوضوح رأى الغموض عاماً في كل شعر المعاني ، ونفى أن يكون ذلك سبباً لسقوط أيّ شاعر ، بل جعل غموضَ المأخذ سبيلاً إلى التفاضل بين معنيين متشابهين ، أو رأى الغموض ضرورة لبعض الأغراض الشعرية .

والمؤكد أنّ مطلب الوضوح والبحثَ فيه بصورة شبه آلية قد جنى ، أحياناً ، على روائع شعرية ، لأن النقاد القدماء لم يعتادوا أساليبها التصويرية . كما وحّد بين الشعر والنثر ، عند بعضهم، حتى أوجبوا ألاّ يبذل المتلقي أي جهد

في اسكتشاف الصورة أو المعنى ، وطلبوا أن يجهد الشاعر في رفع الغموض بالشرح والتفسير ، أو أن يبدّل الكلام الغامض نفسه ! وفي هذا تضحية بالصورة الشعرية وإلغاء لعنصر الدهشة والمفاجأة .

وبدا انكشاف الغموض نسبياً في نظر بعضهم ، يتناسب طرداً مع الطاقة المعرفية للمتلقي . لكن من يقرّر وجود الغموض ، ومتى يكون مقبولاً أو مكروهاً ؟

والطريف في مبحث الغموض أنه تمخض عن نظرية دلالية متقدمة ، قال بها القاضي الجرجاني، وهي أنّ للإنشاد الشعري أثراً في المعنى ، أو أنّ الإنشاد جزء منه ، لا يُفهم الشعر بمعزل عنه ؛ وأنّ من المعاني ، في المقابل ، ما يخدع القارئ العادي وينكشف للعالم عند القراءة .

فالغموض خصوصية تعبيرية ، تنتمي إلى المنظومة الرمزية للكلام ، ومن شأنها إما القضاء على إمكان التفاهم ، أو تجميل القول ، لتَمتّعِها بخصوصية التشويق ولبعثِها على المشاركة في صنع الصورة أو الفكرة الشعرية . وهي بمقتضى ذينك الاحتمالين تكون مكروهة أو مستحبة .

* أما مفهوم **الجزالة** ، فمفهوم عربيّ مبهم يوحي بأنه يصف حالة المتلقي النفسية عند سماع بعض الألفاظ أو التراكيب ، أكثر مما يصف ذات للفظ . وفيه ، على ما يبدو، وصف سماعي لما يلفظ بفخامة وتضخيم . وقد أشار أكثرهم إلى أنّ الجزالة من صفات الكلام البدويّ أو كلام القدماء . ورأى بعضهم أنها تساعد في إنشاد الشعر- وهذا ما قد يلبي حاجة العربي إلى الإلقاء بصوت فخم على الطريقة البدوية . والنطق الفخم يوحي معنى القوة ، وقد يوضّح لماذا أضاف بعضهم الجزالة إلى المنطق ، وتجرّأ على القول بنبوّ القلب عن بعض الكلام الجزل، أو تجرّأ على التأكيد بأنّ من الجزل ما هو رديء فجّ ينبغي تركه. لكنّ ثعلباً انفرد بنفي الإغراب والبداوة عن الجزالة ، وعرّفها بقريب من تعريف الرشاقة .

وجعلوا للّفظ الجزل أوصافاً متناقضة أحياناً كالمتانة وشدة الأسر والإحكام ، والإتقان ، وجودة النسج ، وحسن الترتيب ، والإناقة ، والفصاحة ، والسهولة ، ولا سيما سهولة التركيب ، والرِّقة ، وإمكان الفهم . لكنّ بعضهم جعل السهولة ضد الجزالة ! وهي صفات يصلح أكثرها لمفهوم الفحولة ولعمود الشعر أيضاً ، فكأن الجزالة من عناصرهما .

وجعلوا للجزالة أضداداً تدل على الضعف واللين ، منها السفسفة أو السهولة العامية الحوارية ، والسخف ، والركاكة . وهذا يعني أن القوة والفخامة هما أهم صفات الجزالة.

والجزالة مزيّة عند أكثرهم ، ولم يند عن هذا الموقف ، إلا القاضي الجرجاني وإلاّ العسكري كما مرّ . وهذا يدلّ على سيطرة البداوة على الأدب وصورته ، حتى زمن متأخّر ، على الرغم من تلك المواقف المعترضة أو الثائرة ، التي سعت إلى فرض روح المدينة الإسلامية وتعميمها ، وعملت على تغليب أعراف أدبية جديدة تتناسب والرقي الحضاريّ في الدولة الإسلامية ، ونجحت نجاحاً لا بأس به جعل للأدب صورة مختلفة ، وجعل للعروض تقسيمات واستعمالات جديدة .

* ومما يبدو على طرف آخر من صفة الجزالةِ **العذوبةُ** ، وهي باختصار ، شرط لازم للشعر في رأي أكثر النقاد ، أو من شروط جودته ؛ وهي ، عند بعضهم ، أعظم من المعنى ، وأمكن من الجزالة في الفصاحة ، لأن الجزالة تتفاوت في القصيدة الواحدة ، على حين أن تفاوت العذوبة يفسد القصيدة. وتُكوِّن العذوبة مع صحة الوزن والمعنى عناصر الشعر الثلاثة ، ولذلك كانت من معايير التفاضل بين الشعراء، لكنها إذا تساوت في نصين كان المعوّل على المعنى ؛ والشعر المفتقر إليها يفتقر أيضاً إلى القبول في السمع أو الطبع ؛ وهي تتناسب مع التلاؤم : فمنتهاه منتهاها.

وينبع هذا التقدير العالي للعذوبة من أثرها الموسيقيّ النفسيّ ؛ فهي عند بعضهم ، كفصاحة اللفظ ، تلاؤمٌ موسيقيّ في الحروف ، وهي لذلك تسهّل النطق ، وتلَذّ في السمع ، وتذكّر بالغناء المطرب ، وتبدو كالماء حاجة قصوى للنفس ، وربما أغنت عن المعنى لتذكير معانيها باللّذات ؛ فهي ، من ثمّ ، مصدر إيحاء ، وتستجيب لرقة الغزَل ، وتريح النفس ، وتحسّن الصيغ اللغوية ، وتؤلّف بين الألفاظ ؛ وهي عدوى نفسية إيقاعية ، إذا أصابت موسيقاها بعض الكلام انتشرت فيه كله .

لكن ابن طباطبا خرج عن هذا الاتجاه العام ، وذهب إلى أن ثمة أشعاراً مموّهة على الرغم من عذوبتها وحسن وقعها في الأسماع والأفهام ، بدليل أنها إذا نُقضت وجعلت نثراً لم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه ؛ فهو يساوي بين الشعر

والنثر في البلاغة ، جاعلاً محكّ جودة الشعر قبوله للنقض من غير أن يفقد جودة معانيه وجزالة لفظه . وهو موقف خاص جداً لم يجد له ، على ما يبدو ، مؤيداً .

* ومما وصف به اللفظ **الرشاقة** ، وتبدو أيضاً صفة على غير وئام حقيقيّ مع الجزالة ؛ فهي صفة حسنة للّفظ غالباً ، كما قد تكون صفة للمعنى وللأغراض الشعرية ، فيستغلق معناها ، حينئذ ، لما فيه من تجريد مركب . وقد جعلوا للرشاقة مكاناً قريباً في علوّه من مكان العذوبة ، وربما أفضل أحياناً ؛ ذلك لأنّ كلا المصطلحين ذو صبغة موسيقية لفظية ويُشعر بأثر الموسيقى في النفس. والذي قد يفسّر نقل معنى الرشاقة من المجال الجسديّ إلى المجال الموسيقيّ اللفظيّ ، هو أن العرب تصوروا اللفظ جسداً والمعنى روحاً، فالكلام كائن حيّ يمكنه أن يمشي أو يخفّ نحو الأذن ، فيدخلها بحركة نشيطة لبقة ، ويثير فيها أحاسيس جميلة .

والقاضي الجرجاني هو أكثر من توسع في شرح معنى الرشاقة ؛ فنَسب إليها وإلى اللطف معنى لِين الكلام ، وحُسنه في السمع ، وخفته ورقّته ، موحياً أن ذلك من خصائص الشعر المولّد والحضريّ ؛ لكنه لا يعتّم أن يخضع لسلطة القديم فينسب إلى القدماء أصل الرشاقة ، وإلى المحدثين تكلّف محاكاتهم ، موحياً أنّ المحدثين وضعوا القاعدة البديعية والبيانية لهذا المفهوم ؛ وقد حاول الجرجاني أنْ يبرئ الرشاقة من معنى السقوط ، فجعلها صورة لأدب العصر والبيئة الحديثة ، ورآها وسطاً بين السوقية والخنوثة من جهة ، والبداوة والوحشية من جهة أخرى .

لكنّ بعضهم محض الرشاقة أعلى منازل القيمة اللفظية ؛ وبوّأها آخرُ الرتبةَ التالية للجزالة ؛ وجعلها بعضهم مطلب الشعر ؛ وربما مطلبه الوحيد ، ومرادفَ الشعر الجيد ؛ ومنهم من نسب إليها قدرة إطرابيّة ؛ وقوة سحرية ؛ ومنهم من رأى أنها تغني عن المتانة والجودة ، أي عن أسلوب الفحول القدماء . لكن القرطاجني أنزلها إلى مستوى الهزل ؛ متأثراً على ما يبدو بمجالس الغناء والمجون ، حيث الراقصات الرشيقات ، فمزج بين الحقيقة والمصطلح ، ثمّ حاول الاستدراك بفكرة تَقابُس الإغراض للطرائق.

والرشاقة ضد التكلّف وضد الغموض عند بعضهم ؛ ذلك لأن التكلّف يفضي إلى الغموض والإبهام في رأيهم .

فاتصال الرشاقة باللفظ ، في معناه الواسع ، وبموسيقاه التي لا تخرج عنها الأوزان الشعرية ، اتصال وثيق ، في نظر النقاد العرب، يؤدي إلى نتائج نفسية مُرضية ؛ ويستجيب لمقتضيات الشعر الجيد .

ج – وقد كانت دراستنا ، في نهاية المطاف ، تأكيداً للحقيقة المعروفة ، وهي أن المصطلحات والعبارات النقدية أشبه بالتراث العام الذي من الصعب تحديد ملكيته ، أو تعيين بداياته ، أو جعله مسوّغاً لاتهام المتأخرين بالسرقة عن المتقدّمين . لكنّ حين تستحيل المصطلحات والآراء منظومةً نظريّة ، فعندئذ يمكن النظر في أخذ أحدهم عن الآخر ، وإن بكثير من الحيطة .

وقد لاحظنا أن أكثر المصطلحات النقدية العربية مبهمة أو متعددة الدلالة ، وذلك مثل مصطلحات الشهوة والرغبة والطمع والغموض ، فكلٌّ يستعملها على طريقته ، وقد يخلط بينها بطريقة غير علمية ، كما في كلامهم على الإغلاق والتعقيد والتقعّر . وقلما يشير النقاد القدماء إلى الفروق بين المترادفات أو يوحون بها ، فهم لا يعنون بالفروق المصطلحية كثيراً. ولم يكونوا يَقصدون بتعدد المصطلحات للمفاهيم المتقاربة التفريق بين تلك المفاهيم ، دائماً ، بل كان التعدد ، على الأرجح والأغلب ، استفراغاً للمخزون اللغويّ عند كل ناقد ، أو انسياقاً وراء أسلوبه الخاص.

ولم تكن المصطلحات لصيقة دائماً بجذورها اللغوية ومعانيها الأصلية أو القريبة من الأصلية ، وذلك كمصطلحي العذوبة والرشاقة ؛ وكثيراً ما نضطر إلى تكلّف تخريج لفهم الانتقال بالمصطلح من حيز معنوي إلى حيّز آخر ، فنلامس ما سمّاه البلاغيّون الاستعارة البعيدة . إذ ربما انتقل الوصف الخاص بالشكل والحركة العضوية إلى الصوت والحركة النفسية ، أي من مجال حقيقي إلى مجال آخر مجازيّ مستعار ، مختلفٍ كليةً عن المجال المستعار منه ، ودلّ على انحراف تجريديّ ؛ واستدعى فكرة تراسل الحواس والمدركات ، حيث تسند إلى الأشياء صفات وأعمال تخص غيرها ، على ما هو شائع عند كثير من الأمم على كل حال ، وخاصة في موضوع المصطلحات .

لكن يجب أن نعترف أن بعض النقاد ، على خلطهم بين المصطلحات والمرادفة بينها ، قد ألقوا ضوءاً منيراً على بعض أعماقها، كما في كلامهم على الطبع والغريزة والجبلّة .

هذا وقد ترجم بعضهم مصطلحات يونانية ، على ما يلوح لنا ، مثل مصطلحات العجب والتعجّب والتعجيب التي دارت أكثر ما دارت على ألسنة أتباع أرسطو من النقاد العرب والمسلمين ، أخذاً من ترجمة **كتاب الشعر** أو تلخيصه. لكنّ من لم يترجم منهم تلك المصطلحات مرّ بها عرضاً ، وقلما استطاع المواءمة بين الروح اليونانية والروح العربية .

كما حاولوا استعارة مصطلحات عربيّة للنظرية الأرسطية في الشعر ، كمصطلح عمود الشعر ، وهذا يبدو مقبولاً ؛ لكن غير المقبول أن يستعيروا مصطلحات عربية لمفاهيم يونانية من غير أن يكون بين المفهوم والمصطلح المقابل نسب ، كاستعارهم المديح للمأساة . فلكل أمة مصطلحاتها المنبثقة من رؤيتها للعمل الفنيّ ، ومن فنونها الأدبية ، وإن لم يكن عند العرب القدماء منظومة اصطلاحية واضحة يعيّنون فيها حدود المصطلحات ومفاهيمها ، وهو أمر جعلهم في طور المحاولة المتدرجة ، لا في طور التنظير المفلسف .

ونحن أيضاً ، في كتابنا هذا ، استنتجنا مصطلحاً لم يستعمله القدماء بل استخرجناه من عباراتهم العامة ، واستعنا فيه ببعض المصطلحات الأجنبية الموافقة له أو القريبة منه ، وهو مصطلح **ما فوق التعليل والتعبير** . كما نقلنا مصطلحاً مساعداً ، من مصطلحات علم الدلالة ، سمّيناه التحميل ، ترجمةً لـ *(connotation)* ، مخالفين الترجمات السابقة لهذا المصطلح القريب من مصطلح عبد القاهر الجرجانيّ " معنى المعنى " ، مثلَ المعنى التبعيّ ، والمعنى التضمينيّ ، والمفهوم ، الخ. وبيّنا سبب ذلك الاختيار في موضعه

*****

ولا بد ، في نهاية الرحلة ، من أن نستنتج أموراً من المصطلحات النقدية العربية ، اعتماداً على شيء من المقارنة مع مصطلحات الشعوب الأخرى ، ولا سيما من اطّلعنا على آدابهم وآراء نقادهم . فالعرب قد بدأوا بوضع مصطلحاتهم النقدية أو بارتجالها منذ وقت مبكر ، وغالباً قبل كثير من الشعوب ؛ ولهذا وجدنا شيئاً من صور حياتهم القديمة فيها : فعمود الشعر المأخوذ من عمود بيتِ الشَّعر ، المستعارِ أيضاً لبيت الشِّعر بكل تفاصيله من أسباب وأوتاد وبحرِ كلام يجري في الوزن كما يجري بحر الماء في النُّؤي (والبحر اسم لكل ماءٍ كثيرٍ عذباً كان أو

مالحاً)، والفحولةُ المأخوذة من صورة الجمل ، أهم حيوانات الجزيرة العربية على الإطلاق ، كل ذلك بدا نقلاً لصورة الحياة العربية البسيطة إلى التعبير الكلامي الراقي المخيّل ، وتوحيداً لاشعوريّاً ما بين الإنسان وبيئته وبين لغته الأدبية ؛ فهذه اللغة هي صورته الفكرية المجردة المبنية على المحسوسات ؛ وهكذا طبيعة الفكر ، يحاول إبلاغ المجردّ وإفهامه للآخرين من طريق الأمور العينية أو الحسية بصورة عامة. ولعلنا لا نجد شبيهاً لهذين المصطلحين في لغات الغرب ، لأن حياة الغربيين تختلف عن حياة العرب ، ولأن نقدهم في أكثره حديث ، لم يرقَ باستثناء ما كان في اليونان ، إلى أبعد من القرون الوسطى ، ولم يستقر حقاً إلاّ في العصور الحديثة. وحتى حينما أراد العرب أن يخرجوا على الأصول وأن يجدّدوا في قواعدهم ونظرياتهم الأدبية ، لم يستطيعوا أن يهملوا عمود الشعر والفحولة ، فنسبوا الفحولة حتى إلى شعراء الزجل ، وعدّوا كل شعر موزون شعراً عمودياً خلافاً للمضمون الحقيقيّ للمصطلح . وهم لم يكتفوا بذلك ، بل كانوا يقسمون الألفاظ والمعاني تقسيم المجتمع ما بين بدوي وحضاريّ ، إذ جعلوا ألفاظ البدو صورة لأساليبهم في النطق ولأخلاقهم ، فنسبوا إليها الجزالة ، حين أرادوا مدحها ، ونسبوا إليها الوحشية أو الحوشية ، وما يلحق بذلك من صفات تُصوِّر الجهامة واليبس والفظاظة، حين ابتغوا ذمها؛ على حين جعلوا ألفاظ الحضر ، ولا سيما المتأخرين الذين أخذوا من المدنية والترف بنصيب وافر، مرآة لحياتهم، فوصفوا تلك الألفاظ بالرقة والدماثة وما أشبه ذلك حين كانوا يريدون مدحها ، وبالأنوثة والخنوثة وما أشبههما حين كانوا يقصدون ذمها . بل حاول بعضهم أن يفصل بين الألفاظ واللغات فصله بين المجتمعات ، حتى كان منهم من رضي باجتماع الألفاظ القبيحة إذا كانت كلها جنساً واحداً ، وكأنه لا يعنيه ما يجري في المجتمع اللغوي والأدبيّ الآخر، وإن أنكر أكثر النقاد هذا الاجتماع وأنكروا حتى الهجانة اللفظية التي يختلط فيها البدوي بالحضري والقديم بالحديث. كما أنهم جعلوا الأدب طبقات كالطبقات الاجتماعية ، ونسبوا إلى الطبقات الاجتماعية أو الفكرية أساليب مخصوصة ، وقدرات متفاوتة ، ونفى بعضهم عن الطبقة الدنيا القدرة على التعبير الأدبي . وجعلوا الشعراء طبقات، وجعلوا للمعاني والألفاظ أيضاً طبقات ، منها العالي ومنها المنحط أو السوقي أو المبتذل ، وجعلوا من عناصر عمود الشعر شرف المعنى . فكأن الشعر صورة ، إذن ، للطبقات الاجتماعية ، التي يتبوأ الأشراف

أعلى مكانة فيها ، إلا إذا كان النظام ملكياً . لكن حتى هذه الرتبة نُسبت إلى الشعراء فوصفوا بملوك الكلام أو أمرائه .

كذلك أسقط العرب حياتهم العقدية الغيبية على الشعر ، ابتداءً من الجاهلية حتى العصور الإسلامية المتعاقبة ، فآمنوا بالوحي الشعري ونسبوه إلى الجنّ حتى في أوج دولة الإسلام ، وقلّ من نسبه منهم إلى الملائكة ؛ ونسبوا إليه السحر - والسحر لصيق بالجن أيضاً - وكان طبيعياً مع ذلك أن ينسبوا إليه الإعجاز وأن يجدوا بعضه مستعصياً على التعليل أو معطلاً للغة النقاد وتعبيرهم ، وأن يجد الأكثرون فيه غرابة وغموض صورة يمدّانه بالجمال وقوة التأثير ؛ فكلامٌ مصدره الجنّ لا بد من أن يكون كذلك . ألا ترى كيف كان الكهان ، في ما ينسب إليهم من كلام ، يُغمضون القول ويغلفونه بإيقاعهم المسجوع ويوحون فيه بصور غريبة لا تخلو من خرافة ، حتى يوحوا صحة زعمهم بأنهم يستوحون الجنّ ؟ في هذا الجو الروحي الغامض ، إذا صح التعبير ، كان من المنطقيّ أن يجعلوا للكلام صورة الأحياء ، فيروا في اللفظ جسداً وفي المعنى روحاً ، ثم يمنحوهما كل ما للكائن الحي من حركة حتى الرشاقة . وقد نجد شيئاً من ذلك لدى شعوب أخرى ، ولاسيما اليونان ، ولكن اليونان جعلوا الشعر إلهاماً من الآلهة ، لأنهم جعلوا لكل مصدر من مصادر الحياة أو الموت أو الجمال أو الفن إلهاً خاصاً ؛ علماً بأنّ من العرب من عَبَد الجن كما هو معروف ، فيكاد الجن يكون الإله الموازي لربة الشعر عند اليونان .

ولعل من الأمور التعبيرية النفسية المتصلة بغيبية العرب قولهم باللمح والإيماء، لأن ما يصدر عن الأرواح الخفية أو عن أرواح الألفاظ لا بد من أن يكون لمحاً، على ما قدمنا من كلام على سجع الكهان، وأن يثير الدهشة والعَجَب، وإن كان التعجيب ، لا العجب، من المصطلحات التي اقتبسها العرب والمستعربون عن اليونان .

لكن هذا التصور الغيبي لم يمنع النقاد العرب من أن يتكلموا على الاختراع وأن يجعلوه شرطاً آخر للشعر، لا يقل أهمية عن الطرب ، حتى جعلوا أفضل الشعراء أقدرهم على الاختراع . وهذا يوحي أنهم حرّروا الشاعر من سلطة الجن أو الغيب عامة ، إلا إذا كان بعضهم يعتقد أن الجنّ هم الذين يساعدون الشاعر على الاختراع ، أو على ما هو أقل منه ، أي التوليد . لكن ليس لدينا ما يدلّ على

هذا المنحى الفكري ، إلا في أخبار خرافية قليلة، بل ثمة ما يوحي تعميقاً لثقة النقد بالطاقـــة الإنســـانية للشاعر ، وذلك أهم جعلوا الطبع مصدر الشعر ؛ ولا علاقة للطبع بالكائنات الخفية ، وإنما هو تكوين نفسي وعقلي يتنامى في الإنسان ويكون جيّـــده معيناً على الإبداع الشعريّ الراقي ، وفاسده مانعاً من ذلك. فالأرجح أن القـــول بالاخـــتراع وربطـــه بالطبع المميّز تغليب لسلطة البشر الشعرية وقدراتهم التعبيرية ، على السلطات الوهمية غير المرئية . وهو أمر نجد ما يشبهه بلا ريب عند سائر الشعوب ، ولا سيما الذين تحرروا من الفكرة الوثنية للشعر .

ووجدنا المصطلحات النفسية أو المتصلة من قريب أو بعيد بالنفس ، تصوِّر المـــزاج العـــربي ؛ ولهـــذا كان من الصعب علينا أن نجد ، في اللغات الأجنبية ، مرادفات لكثير من مصطلحاتهم في هذا الشأن ، ولا سيما مصطلح الطرب . ذلك لأنّ تـــلك المصطلحات النفسية تكشف عن انفعالية العربي وقوة عاطفته ؛ فالشعر عـــند أرسطو مثلاً يستنهض المرء إلى فعل شيء أو تركه أو اعتقاده ، ويؤدي إلى الشفاء من الانفعالات والعيوب الخلقية، من طريق ما يشبه الاتعاظ من الأحداث؛ أمـــا الشـــعر العـــربي فهو يقلب كيان المرء كله ، فيبدل أخلاقه ويحرّك أعضاءه ويســـتفزّه ، ويشفيه من الأمراض الجسدية ومن الحالات النفسية المحزنة أو الضارّة، ويـــرتقي به إلى آفاق نفسية وفكرية رائعة ، وله سلطان على النفوس لا يقاوم ، حتى إن السامع ليرضى من شدة تأثير الشعر فيه بشتم الشاعر له ، وحتى إن المجتمع كلـــه ليتغير بتأثير الشعر . وأكثر ما يعبِّر عن تأثير الشعر في النفوس الطربُ الذي ينقل الإنسان إلى نوع من الاستسلام للاّوعي ومن الاستلاب النافع ، خلافاً لوجوه الاســـتلاب المعـــروفة. فلا غرو أن يكون الطرب ، عند العرب، من أهم شروط الشـــعر حتى كاد القاضي الجرجاني يبني نظريته في عمود الشعر عليه. والذي يدعو إلى قول الشعر أو إلى اختياره الشهوةُ، وهي أيضاً مصطلح لا نظير له في ما نعلم في مصـــطلحات النقاد الغربيين، ولو وقع عليه فرويد فربما وسّع نظرياته النفسية ، أو وجد لها سنداً من لغة النقاد العرب. فقد يميل الغربي ، مثلاً ، إلى قول الشعر ، أما أن يكون الشعر نوعاً من الشهوة ، فذلك قد يؤكد ما ذهبنا إليه ابتداءً من انفعالية العربيّ وقوة عاطفته ، حتى في الكلام على ما يفترض أنه هواية أو حرفة.

لا عجب ، بعد ذلك ، أن يقول العرب مقالة اليونان بمتعة الشعر وفائدته، وإن برؤية مختلفة؛ فهو ، عندهم ، ذو آثار نفسية مريحة أو مبهجة هي المتعة بعينها،

وهي أهم مجالات نفعه في الوقت نفسه . وبين المتعة والنفع صلة وثيقة ، لأن المتعة تدل ، في الأصل ، على كل ما يُنتفع به حتى اللذة. ولذلك تكلم العرب كثيراً في لذة الشعر وقرنوها بالطرب والمتعة ، وقرنوها أيضاً بالمتع الحسية ، فوصفوا الشعر بالعذوبة ، وكأنه شراب ، وبالحلاوة وكأنه طعام أو شراب أيضاً ، ونسبوا الشهوة إلى الشاعر والمتلقّي، مستبطنين ، على ما يخيل إلينا ، فكرة الحاجة الحيوية التي يمثلها الشعر عندهم ، وإنْ أوقعهم ذلك في اختلال ما، لأن الشعر هو الحاجة التعبيرية الأولى عند العرب القدماء ، بينما يأتي الشراب والطعام والجنس في الدرجات الجسدية الثانية والثالثة والرابعة .

*****

ويظلّ الأدب يتطوّر ، ويظل في حاجة إلى مصطلحات جديدة ، أو إلى إحياء مصطلحات قديمة ؛ والذي لم يستطعه القدماء بسبب مراحل التجربة ، يستطيعه معاصرونا بسبب ما أتيح لهم من وسائل الطبع والتنظيم المعرفيّ ؛ وقد نهضوا لذلك في غير ميدان ، ولا سيما ميدان الأدب . فليس كتابنا أول كتاب في هذا المجال ، لكننا حاولنا أن نضع آجُرّة في صرح المصطلحات والمفاهيم ، ليس إلاّ ، فسحاً لفهم المعجم النقديّ العربي القديم ، وتدبّرِ مقدار حيويته واستمراره وطاقته على البقاء والتوالد ، وسعياً للإفادة منه في المصطلح النقديّ الحديث وتطويره عند الحاجة .

بقية المصادر والمراجع

(سنكتفي في هذا الجزء بإدراج أسماء المصادر والمراجع التي لم تستعمل في الجزء الأول ، أو التي استعملت فيه في طبعات مختلفة ؛ أما المصادر والمراجع المشتركة المستعملة في الجزئين ، فيعاد فيها إلى فهارس الجزء الأول . وسنضع إشارة * أمام المصادر المختلفة الطبعات ، علماً بأن الحواشي من الوضوح والتفصيل بما يرفع أيّ لبس)

المصادر

١ - * الآمديّ ، الحسن بن بشر (ت ٣٧٠ هـ)، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتريّ** ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢.

٢ - * ابن الأثير ، ضياء الدين (ت ٦٧٣ هـ) ، **المثل السائر** ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٩- ١٩٦٢ م .

٣ - ابن أحمد ، الخليل (أنظر الخليل) .

٤ - ابن الأنباري ، محمد، أبو بكر (ت ٣٢١ هـ) ، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات** ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ م .

٥ - * ابن جعفر ، قدامة (ت ٣٢٦ أو ٣٣٧ هـ) ، **نقد الشعر** ، تحقيق كمال مصطفى ، القاهرة وبغداد ، ١٩٦٣.

٦ - ابن جندل ، سلامة ، **ديوانه** ، صنعة محمد بن الحسن الأحول ، تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الكتب العلمية بيروت ، ودار الباز مكة المكرمة ، ط ٢ ، ١٤٠٧ هـ/ ١٩٨٧ م .

٧ - ابن حيدر البغدادي ، محمد (ت ٥١٧ هـ) ، **قانون البلاغة في نقد الشعر والنثر** ، تحقيق محمد عجيل ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٤٠١ هـ/ ١٩٨١ م .

٨ - ابن دريد ، محمد بن الحسن (ت ٣٢١ هـ) ، **جمهرة اللغة** ، تحقيق رمزي بعلبكي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٧ .

٩ - * ابن طباطبا ، محمد بن أحمد (ت ٣٢٢ هـ) **عيار الشعر** ، تحقيق عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٤٠٢ هـ/ ١٩٨٢ م .

١٠ - ابن فارس ، أحمد (ت ٣٩٥ هـ) ، **مقاييس اللغة** ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٤٠٢ هـ/ ١٩٨١ م.

١١ - ابن المعتزّ ، عبد الله (٢٤٧- ٢٩٦ هـ) ، **طبقات الشعراء** ، تحقيق عبد الستار فراج ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢، ١٩٦٨ .

١٢ - ابن النديم ، محمد (ت ٣٧٨ هـ) ، **الفهرست** ، دار المعرفة ، بيروت (طبعة مصورة، د.ت) .

١٣ - ابن وهب ، إسحاق بن إبراهيم (ت بعد ٣٣٥ هـ) ، **البرهان في وجوه البيان** ، تحقيق حفني شرف، القاهرة ، ١٣٨٩ هـ/ ١٩٦٩ م .

١٤ أبو نواس ، الحسن بن هانئ (ت ١٩٥ — ١٩٧ هـ) ، **ديوانه** ، تحقيق أحمد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، (مصور عن نسخة مصرية تاريخ مقدمتها ١٣٧٢ هـ/ ١٩٥٣ م).

١٥ - الأصمعيّ ، عبد الملك بن قُريْب (١٢٢- ٢١٣ أو ٢١٧ هـ) ، **فحولة الشعراء** ، تحقيق تشارلز توري ، تقديم صلاح الدين المنجد ، دار الكتاب الجديد، بيروت ، ١٩٨٠.
١٦ - نفسه ، **الأصمعيات** ، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٩.

١٧ - البغدادي ، عبد القادر بن عمر (ت ١٠٩٣ هـ) ، **خزانة الأدب** ، تحقيق عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٧٩ م.

١٨ - الجاحظ ، عمرو بن بحر ، أبو عثمان (ت ٢٥٥ هـ) ، **البخلاء** ، تحقيق طه الحاجريّ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣.

١٩ - * الجمحي ، محمد بن سلاّم (ت ٢٣٢ هـ) ، **طبقات [فحول] الشعراء** ، تحقيق محمود شاكر ، القاهرة ، ١٩٧٤.

٢٠ - الجوهريّ ، إسماعيل بن حماد (٣٩٣ هـ) ، **الصحاح** ، تحقيق أحمد العطار ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ م .

٢١ – الحلّيّ ، عبد العزيز بن سرايا ، صفي الدين (ت ٧٥٠ هـ) ، **العاطل الحالي والمرخص الغالي** ، تحقيق حسين نصار ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ .

٢٢– الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ) ، **العين** ، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الهجرة ، إيران ، ١٤٠٩ هـ/ ١٩٨٩ م.

٢٣ – الرازي ، محمد بن عمر، فخر الدين (ت ٦٠٦ هـ) ، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، تحقيق بكري شيخ أمين ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٥ م .

٢٤ – الرماني ، عليّ بن عيسى (ت ٣٨٦ هـ) ، **النكت في إعجاز القرآن** ، ضمن **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن** ، تحقيق محمد خلف الله أحمد ، ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٧٦ م .

٢٥ – الصنعاني ، عباس بن عليّ (ت بعد ٥٦٩ هـ) ، **الرسالة العسجديّة في المعاني المؤيّدية**، تحقيق عبد المجيد الشرفيّ ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، ١٣٩٦ هـ/ ١٩٧٦ م .

٢٦ – الضبي ، المفضّل (ت بعد ١٧٨ هـ) **أمثال العرب** ، تقديم وتعليق إحسان عباس ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ١٩٨١.

٢٧ – * العسكري ، الحسن بن عبد الله ، أبو هلال (ت ٣٩٥ هـ) ، **كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر** ، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ١٤٠٦ هـ/١٩٨٦ م .

٢٨ – العميدي ، محمد بن أحمد (ت ٤٣٣ هـ) ، **الإبانة عن سرقات المتنبي** ، تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦١ .

٢٩ – * عنترة ، **ديوانه** ، تحقيق محمد سعيد المولي ، المكتب الإسلامي، بيروت ، ١٩٨٣ م .
نفسه ، **ديوانه** ، دار صادر ودار بيروت ، بيروت ١٩٦٦ م .

٣٠ – المبرّد ، محمد بن يزيد (ت ٢٨٦ هـ) ، **الكامل** ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٧(؟).

٣١ – المتنبي ، أحمد بن الحسين ، أبو الطيّب (ت ٣٥٤ هـ) ، **ديوانه** ، دار صادر دار بيروت ، بيروت، ١٣٨٤ هـ/ ١٩٦٤ م .

٣٢ – نفسه ، **شرح ديوانه** ، وضع عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بـــيروت ، ١٣٩٩ هـ/ ١٩٧٩ م .

٣٣ – المرتضى، الشريف ، **الشهاب في الشيب والشباب** ، دار الرائد العـربي ، بـيروت ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م.

٣٤ – * المرزباني ، محمد بن عمران (ت ٣٨٤ هـ) ، **الموشّح ، مـآخذ العلمـاء علـى الشعراء في عدة أنواع** ، تحقيق علي البجاوي ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

المراجـــع

٣٥ – أبو ريّة ، محمود ، **من رسائل الرافعيّ** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩ م .

٣٦ – أدونيس ، **الثابت والمتحول ، تأصيل الأصول** ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٧ .

٣٧ – أمين ، أحمد ، **ظهر الإسلام** ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط ٥ ، ١٣٨٨ هـ/ ١٩٦٩ م.

٣٨ – أيوبي ، ياسين ، **صفي الدين الحلّي** ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧١ .

٣٩ – بروكلمان ، كارل ، **تاريخ الأدب العربي** ، ترجمة عبد الحليم النجار وآخريـن ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٧٧ م.

٤٠ – بكار ، يوسف حسين ، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث** ، دار الأندلس ، بيروت ١٤٠٣ هـ/ ١٩٨٣ م .

٤١ – نفسه ، **قضايا في النقد والشعر** ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٤٠٤ هـ/ ١٩٨٤ م .

٤٢ – الجوزو ، مصطفى ، **صنّاجة العرب : الأعشى الكبير** ، دار الطليعـة ، بـيروت ، ١٩٧٧.

٤٣ – نفسه ، **مصطفى صادق الرافعي رائد الرمزية العربية المطلّة على الســوريالية** ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٨٥.

٤٤ – نفسه، **قراءة جديدة لقضية الشك في أدب الجاهليـة** ، دار الطليعة ، بيروت ، ٢٠٠١.

٤٥ – نفسه ، **شعر عنترة ، دراسة تطبيقية على نظريات الشك في شـــعر الجاهليـــة** ، دار الطليعة ، بيروت ، ٢٠٠٢ .

٤٦ – الحديثي ، بهجة ، **أمية بن أبي الصّلت ، حياته وشعره** ، وزارة الإعـــلام ، بغـــداد ، ١٩٧٥ م .

٤٧ – حسين ، محمد محمد ، **الهجاء والهجّاءون في الجاهلية** ، بيروت ١٩٧١ .

٤٨ – غومث ، أميليو غرسيه ، **مع شعراء الأندلس والمتنبي ، سير ودراسات** ، ترجمة الطاهر أحمد مكي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٣٩٨ هـــ/ ١٩٧٨ م .

٤٩ الرافعي ، مصطفى صادق ، **ديوانه** ، القاهرة ١٩٠٣- ١٩٠٥ م.

٥٠ – نفسه، **وحي القلم** ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، (د.ت).

٥١ – نفسه ، حديث القمر ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨٢ م .

٥٢ – نفسه ، رسائل الأحزان ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨٢ م .

٥٣ – طبانة ، بدوي ، **أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقديـــة** ، دار الثقافـــة ، بيروت ، ١٤٠١ هـــ/ ١٩٨١ م.

٥٤ – عبد العال ، عبد السلام ، **نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلويّ** ، دار الفكـــر العربي ، القاهرة ، ١٩٧٨ م.

٥٥ – العريان ، محمد سعيد ، **حياة الرافعي** ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٥٥ .

٥٦ – عطوان ، حسين ، **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهليّ** ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٠ م .

٥٧ – هايمن ، ستانلي ، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة** ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، (د.ت) .

٥٨ ــ هيكل ، أحمد ، **الأدب الأندلسيّ ، من الفتح إلى سقوط الخلافة** ، دار المعـــارف ، القاهرة ، ١٩٧٩.

معجم المصطلحات

أ

ب

ت

ث

ج

ح

خ

د

ذ

ر

ز

س

ش

ص

ط

ع

غ

ف

م

ن

هـ

و

فهرس الأعلام وتراجم بعضهم

(ستوضع علامة * بجوار الأعلام الذي سبقت ترجمتهم في الجزء الأول)

ب

ت

ث

ج

ح

خ

د

ذ

ر

ز

س

ش

ص

ض

ط

ع

غ

ف

ق

ك

ل

م

ن

هـ

و

ي

فهرس المواضيع